

فصول
مجلة النقد الأدبي

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

دراسات	الشروط الاجتماعية للإبداع
	الخطاب والسلطة
	الكتابة بالقلم والكتابة بالدم
	أقنعة الفانتازيا
	استعارة الثورة/ الحريق
أفلاك نقدية	جماليات الكذب
متابعات	الكتابة والعائق

العدد
الخاص
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

المركز الثقافي

بغداد ١٩٩٢

الجلد
الصادى عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٢
الطبعة الثانية

الأدب والحرية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

التحرير: حازم شحاته

حسين حمودة

محمد بلوي

وليد منير

مكتبات: آمال صلاح

على عفيفي

فصول
مجلة الفقه الأدبي



● الاسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٣٠٠٠ ملس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - موسى ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ حنجا - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٢١١٢

● الإعلانات : يتلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها الممثلين .

١٥٠ قرشا

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

● في هذا العدد :

- فصول : عدد جديد .. ومرحلة جديدة سمير سرحان ٥
- هذه المجلدة وهذا العدد رئيس التحرير ٦
- الأدب والحرية شكرى عياد ١٢
- الشروط الاجتماعية للإبداع مصطفى سويف ١٤
- الإبداع والحرية رمضان بسطاويس محمد ٢٣
- الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو محمد علي الكردى ٣٧
- هامش الحرية في الممارسة الأدبية عبد النبي اصطياف ٤٨
- الكتابة بالقلم والكتابة بالدم حسن حنفى ٥٤
- لم توجد حرية في المطلق أحمد كمال زكى ٦٥
- إطلالة في شعر صلاح عبد الصبور
- ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية أحمد درويش ٧٤
- في شعر محمود درويش
- مستويات الحرية في قصيدة العامية وليد منير ٩٠
- النص خارجا على الوضع القائم محسن حاسم الموسوى ٩٩
- أقنعة الفانتازيا غالى شكرى ١١٣
- « أولاد حارتنا » بين الإبداع والأدب
- والنص الدينى طلعت رضوان ١٤٠
- من أنا السقوط إلى نحن التحدى محمود أمين العالم ١٤٩
- استعارة الثورة الحريق أمينة رشيد ١٥٩
- صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية سامية محرز ١٧٠

المجلد
الحادى عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

الطبعة الثانية

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

- ١٨١ تمثل الاحتفال وتحطيم المواضعات حسين حمودة
(قراءة في يحيى الطاهر عبد الله)
- ١٩٩ مسرح العبث في مصر : وليد الخشاب
بين القهر المحلى والقهر المستورد
- الفعل المسرحي وسؤال الحرية
- ٢١٠ في مسرح ميخائيل رومان حازم شحاته
• آفاق نقدية
- ٢٣١ جماليات الكذب عبد الله محمد الغذامي ..
- بنية الشكل البلاغى صلاح فضل
• متابعات
- ٢٧٣ قراءة في رواية سلوى بكر لطيفة الزيات
(العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء)
- ٢٧٨ رواية الفقدان والبتر ادوار الخراط
(رائحة البرتقال لمحمود الورداني)
- ٢٨٦ مصرية التشكيل وقومية الرؤية على البطل
في ديوان « طائر الشمس »
للشاعر محمد مهران السيد
- ٣٠٠ الحرية والجبر في أدب الغيطاني يوسف زيدان
- كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية خيرى دومه
- آداب الشرق الأوسط
- ٣٢١ بين تناظر التجارب وتباين المنطلقات صبرى حافظ
- الكتابة والعائق :
« ترجمة » المنوع لدى
خوان جويتسولو كاظم جهاد
• مناقشات
- حول كتاب « دراسات في الشعرية »
في الرد على محمد الناصر العجيمي عبد الله صولة
٣٤١

فصول | عدد جديد ومرحلة جديدة

مع هذا العدد الجديد من مجلة « فصول » تبدأ هذه القلعة الثقافية مرحلة جديدة من عمرها ، برئاسة الزميل الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور ، تعاونه الزميلة الدكتورة هدى وصلى نائباً لرئيس التحرير. وتسهم معها نخبة من كبار النقاد وأساتذة الجامعات الذين يمارسون النقد الأدبي دراسةً وتدرّساً وبحثاً داخل أسوار الجامعة وخارجها ، ويشكلون الفكر النقدي المعاصر في مصر والعالم العربي ..

وعلى مدى عشر سنوات ، لعبت « فصول » برئاسة الدكتور عز الدين اسماعيل دوراً حيوياً بالغ الأهمية في حياتنا النقدية ، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي ، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي والخارج ، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع ، وتواصلت مع الفكر النقدي المعاصر عالمياً ، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي ، وغرست بنوراً طيبة لمصطلح نقدي جديد ، سرعان ما أينعت ، فجنى النقد العربي ثمارها ، في صورة لم يعرفها النقد العربي التقليدي من قبل ، وقامت - قبل ذلك وبعد - بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع ، وهي - كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد - «إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة» .

واليوم ، تبدأ فصول رحلة جديدة من حياتها بهذه المجموعة الجديدة من كبار المشتغلين بالنقد الأدبي ، على مستوى الجامعة والمجتمع ، و برئاسة واحد من أبرز وجوهنا الثقافية ، ومن أكثرها احتراماً على المستويين المصري والعربي ، وهو الأستاذ الدكتور جابر عصفور ، لتواصل بذلك رسالتها في تقليب التربة الثقافية ، وصولاً إلى ثمار أخصب وأروع ، وإرساء لدعائم حركة نقدية جديدة لاغنى عنها لظهور الإبداع العظيم ، تعتمد على الروح العلمية ، والمغامرة الفكرية والخيال النقدي الخصب ، والتلاصق مع القضايا الحقيقية للفكر والأدب والإبداع .

وكلى ثقة في أن « فصول » في مرحلتها الجديدة سوف تكون قلعة حقيقية للفكر الحر الديموقراطي ، والتناول العلمي الدقيق لمختلف قضايا الفكر والأدب والإبداع على المستويين النظري والتطبيقي ، فتسهم بذلك إسهاماً أصيلاً في تشكيل ملامح ثقافتنا الجديدة ، ليس في مصر وحدها وإنما على امتداد الوطن العربي كله .

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرهان

هذه المجلة

وهذا العدد

١

فى هذا العدد، تستهل «فصول» رحلة جديدة من حياتها ، بعد أن مرّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ . والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة ، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى ، وتأكيد لها بأكثر من دلالة ، فهى انطلاق مما تحقق من جهد ، وابتداءً مما تأسل من إنجاز ، وأمل فى الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز ، ورغبة فى المضى بالإضافة إلى تخوم أبعد ، فى آفاق الحلم الذى بدأت به هذه المجلة ، حتى من قبل أن تتجسد فى أوراق العدد الأول ، فى أكتوبر عام ١٩٨٠ . لقد بدأت هذه المجلة حلما راود أذهان طليعة مثقفى هذه الأمة ، فى بحثهم عن أداة جديدة لتوصيل فكرهم الأدبى «الحديث» ، وفى سعيهم لإيجاد وسيلة تسهم فى تأكيد الوصل بين تصوراتهم النقدية المتغيرة والواقع الأدبى المتحول بدوره ؛ وفى تطلّهم إلى تأسيس حوار من نوع مختلف ، يحقق إضافات كمية وكيفية ، من منظور المستويات المتعددة الأبعاد للعلاقة المعقدة بين الأطراف الثلاثة : التراث الإبداعى - الفكرى للأمة بكل اتجاهاته؛ والحاضر الإبداعى - الفكرى المتغاير الخواص للأنما القومية التى تسعى إلى التحرر من التبعية والاتباع بكل أنواعهما ، والمنجزات الإبداعية - الفكرية التى لا يمكن تجاهلها فى عالمنا المعاصر ، والتى يضيفها - على نحو متصاعد ، متسارع - «الأخر» المتقدم، المتعدد الهوية والأجناس والمذاهب والنظريات .

وكان صلاح عبدالصبور (٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١) واحداً من هذه الطليعة ، تلح عليه فكرة هذا البحث والسعى والتطلع ، ويتشوف إلى مجلة فصلية ، تتولى دور « المدفعية الثقيلة » فى النقد الأدبى ، وتتأخذ على عاتقها تأصيل الخطاب النقدي الجديد الذى أخذت تظهر وعوده منذ مطالع السبعينيات . وكان صلاح عبدالصبور يجد ما يماثل تشوفه لدى أقرانه وتلامذته من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية ، فى أمسياتها التى كانت تتمعد كل ثلاثاء ، وأرجو أن لا تنقطع ، فى مكتب الصديق العزيز والأستاذ الكريم فاروق خورشيد . ويعد أن تولى صلاح عبدالصبور مسؤولية الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عمل على تحويل الحلم إلى حقيقة ، واتفق مع صديقه الصميم عز الدين اسماعيل على رئاسة تحرير هذه المجلة ، يعاونه فى ذلك الأخ الصديق صلاح فضل وكاتب هذه السطور ، بوصفهما نائبين لرئيس التحرير . وصدرت « فصول » فى أكتوبر ١٩٨٠ . وبدأ العدد الأول بمشكلات التراث ، وإلحق به العدد الثانى عن اتجاهات النقد الأدبى المعاصر ، وذلك لكى تصل المجلة بين تراث النقد الأدبى وحاضره ، وتؤسس للحوار الذى كان وجودها وسيلة من وسائل تحقيقه ، انطلاقاً من مشكلات « الواقع الأدبى » التى انطوت عليها « فصول » منذ عدها الأول .

ولم يتركنا صلاح عبدالصبور فى كل مراحل الإعداد لهذه المجلة . اختار معنا اسمها ، وفكّر معنا فى الصيغ التى يمكن أن تواجه بها قراءنا ، وأسهم معنا فى بلورة الأصول الأساسية لما أصبح « استراتيجية » لهذه المجلة . وأزاح كل العقبات التى واجهتنا ، وجنبنا الكثير من المشكلات التى كان يمكن أن تواجهنا . وكان دعمه فى ذلك كله بلا حدود ، وعطاؤه نابهاً ، دائماً ، من إيمانه العميق بضرورة تأسيس ثقافة ، تنتقل بالوطن العربى من مهوى التخلف إلى آفاق التقدم . رحمة الله عليه ، فمن أفضاله العديدة وإنجازاته التى لا تنكر ، أنه كان الأب الروحى الذى لولاه ما صدرت هذه المجلة .

وقد غادرنا صلاح عبدالصبور فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٨١ ، والعدد الرابع من هذه المجلة فى المطبعة ، ولم يصدر هذا العدد - عن « قضايا الشعر العربى » - إلا بعد أن حمل نعي مؤسس هذه المجلة ، وأحد مؤسسي حركة الشعر العربى الحر كلها . وتولى أستاذنا الدكتور عز الدين اسماعيل الإشراف على هيئة الكتاب ، ثم انتقل إلى الإشراف على أكاديمية الفنون ، وظل رئيساً لها إلى أن تركها بعد أن بلغ الستين من عمره أليدين بإذن الله . وظل عز الدين اسماعيل - لأكثر من عشر سنوات - حريصاً على

«فصول» حرصه على الحلم الذى انطلقت منه ، فلم يبخل عليها بوقته وجهده ، منذ أن صدر عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق فى فبراير من هذا العام . ولقد ظلت هذه المجلة فى الصدارة من شواغله ، ونرجو أن تظل كذلك ، وأن لاينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها ، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلاميذته الذين كانت أيديهم يده فى مبتدئ أمر هذه المجلة .

ومن الوفاء للتقاليد العلمية التى تشرف بالانتماء إليها ، قبل تقاليد الوفاء الشخصى لأستاذنا عز الدين اسماعيل الذى نحمل له كل التقدير ، أن نؤكد النور الذى قامت به هذه المجلة ، تحت إشرافه ، وبمساعدة كل من عاونه ، وأن نقرر أنها مضت فى تحقيق الحلم الذى انطلقت منه إلى إنجاز لابد من تسجيله بالإعزاز والفخر . لقد أسهمت هذه المجلة فى تأصيل الخطاب النقدي الجديد ، والتعريف باتجاهاته ، وإشاعة مصطلحاته . وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة ، فى النقد الأدبي ، أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج . وكانت ملتقى نقديا قوميا ، تضافرت فيه جهود نقاد مصر وأقرانهم فى كل أقطار الوطن العربى ، بل خارج حدود الوطن العربى ، دون تفرقة أو تمييز . وكان سعى المجلة فى أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبي ، فى حواره الخلاق ، يوازي سعيها فى أن تكون ملتقى إنسانيا لكل اتجاهات النقد الأدبي فى العالم كله . ويقدر حرصها على فتح الأبواب المغلقة ، بين مختلف التيارات النقدية ، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدي الذى خلف صدمات حداثية متعددة الأثر فى قرائها . ولم تكف هذه المجلة عن الإنصات إلى نبض الواقع الأدبي ، فى إيقاعه المتغير ، دائما ، وفى تحولاته المتسارعة المتدافعة .

ولابد أن نذكر بالتقدير كل من أعان على الوصول بهذه المجلة إلى ماحققته من إسهام : صلاح فضل الذى يواصل عطاءه فى هذا العدد الجديد ، والذى لم يبخل علينا بعمونه ورأيه ولم يحق عنه الإنجاز المباشر معنا سوى عمله الذى نرجوه له التوفيق كله فى جامعة البحرين . وسامى خشبة أول مدير لتحرير هذه المجلة ، قبل أن ينتقل منها إلى «إبداع» . واعتدال عثمان التى قدمت للمجلة الكثير من جهدها . والمرحوم أحمد بدوى الذى كان يصل الليل بالنهار مصححا تجارب طباعة المجلة فى سنيها الأولى . وفتحي أحمد الذى أسهم فى الإشراف الفنى . والمرحوم سعد عبدالوهاب الذى لازالت بصماته الإبداعية على هذه المجلة ، والذى كان يضرب للجميع مثالا فريدا للفنان المبدع الذى وهب حياته وإبداعه لما يؤمن به . وغير هؤلاء كثيرون من أساتذتنا الذين لم يبخلوا على هذه المجلة بالرأى

والمشورة : زكى نجيب محمود ، وسهير القلمائى ، وشوقى خفيف ، وعبد الحميد يونس ، وعبد العزيز
الاهوانى ، وعبد القادر القط ، وفاروق خورشيد ، ولويس عوض ، ومجدى وهبة ، ومصطفى سويرف
ونجيب محفوظ ، ويحيى حلى .

٢

إن كل ما حققته «فصول» فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشر سنوات هو ما
نبدأ منه ، ونحرص عليه ، ونأمل فى أن نضيف إليه نون أن ننقص منه ، ونزيد عليه نون
أن نتخلى عنه . ويرجع ذلك إلى أن كل العاملين فى هذه المجلة ، فى رحلتها الجديدة ، هم
بضعة من إنجازها ، وينطوون على الحلم الذى انطلقت منه ، ويؤمنون أن هذا الحلم
يسلمه جيل إلى جيل ، فى حركة عطاء لا يتوقف وتواصل لا ينقطع ، وفى تطلع دائم صوب
المستقبل . المستقبل الذى كان يحلم به صلاح عبد الصبور ، يوم أن تحدث عن :

المن الآتى بالنجمين الوضامين على كفيه
الحرية والعدل

إن الحلم بهذا المستقبل هو ما بدأت به هذه المجلة التى لاتجدد نفسها إلا بالعودة إلى منبعها
الذى هو مبعثها ، كأنها العنقاء التى لا تتخلق إلا من رمادها ، ولاتنبعث فتية ، عفية ، إلا من لهيب
تولدها الذاتى . وإذا كنا نبدأ من كل ما تحقق من قبل ، وندين لكل إنجاز سابق ، ونحترمه ونعترف
بفضله ، فإننا نعى أننا نبدأ من « هنا ... والآن » ، وليس من « هناك » أو « الأمس » . إن علينا أن
نضيف إلى ما تأخذ عن غيرنا ، فى الماضى أو فى الحاضر ، فى تراث « الأنا » أو إنجاز « الآخر » وإلا
أضعنا معنى الإبداع الذى يتجاوز فيه الوصل مع الفصل ، والاتصال مع الانقطاع . والمؤكد أن
الإيمان بالمستقبل الذى نتطلع إليه هو الذى يجعلنا نزداد وعياً بما كانت - ولاتزال - تمثله هذه المجلة
لنا ولغيرنا ، ويزداد يقيناً بأنها ليست ملكاً لفرد ، كأنها إرث شخصى ، أو حكراً على جماعة ، كأنها
منشور حزبي ، بل هى ملك لكل الطامحين ، الجادين ، من أبناء هذه الأمة ، بمختلف اتجاهاتها
وتياراتها ، وهى تمد إليهم جميعاً يدها ، وتفرد لهم كل صفحاتها ، دون تفضيل لأحد على أحد إلا
بالعلم الذى لا ينفصل عن جدية الاجتهاد وأصالة المحاولة ، والتشوف إلى الإضافة والرغبة فى

الاكتشاف ، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة ، فما من أحد يحتكر المعرفة ، أو يمتاز عن غيره ببلج اليقين .

٣

ولقد دفعنا ذلك إلى أن لانقوم بأي تغيير أو تعديل أو إضافة ، في شكل هذه المجلة وقطعها وتبويبها ومحاور تركيزها ، إلا بعد أن نسال الذين يملكونها ، والذين تدين لهم بالوجود ، كتابا وقراء ، فإرسلنا مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب ، في كل أنحاء الوطن العربي ، وخارج حدوده ، نسال الرأي ونطلب المقترح . وكانت سعادتنا غامرة لحماسة الاستجابة من كتاب هذه المجلة وقراءها في كل مكان . لهم متأ جميما الشكر علي حسن ظنهم ، والتقدير لكل مقترحاتهم . ولقد أثرتنا البدء ، في التغيير ، بما أجمعت عليه أغلب الاستجابات التي تلقيناها عن حجم المجلة وقطعها ، تبويبها وترتيبها ، تعديل أولويات محاورها . وكل ما سوف يلحظه الكتاب والقراء من تغيير ، في هذه المجلة ، فهو منهم ، وإليهم يرجع فضله لو أحسنا تنفيذه ، وعلينا لومه لو أخطأنا في الاجتهاد .

ولقد اقتنعنا الاستجابات الرائعة التي تلقيناها من الكتاب والقراء بصواب اختيارنا «الآداب والحرية» محورا للعدد الجديد ، فالحرية سؤال إبداع ووجود في الوقت نفسه . إن الحرية ، أولا ، هي الجناح الذي يحمل (مع «العدل») طائر المستقبل إلى أفاق من التقدم الذي لا يحده حد . وهي ، ثانيا ، مطلب مبدعي الأمة العربية ومفكرها ، قبل أن يكتب عهد الرحمن الكواكبي عن « طبائع الاستبداد » وبعد أن صاغ صلاح عبد الصبور أحلامه عن الزمن الآتي بالنجمين الوضامين على كفيه : الحرية والعدل . وهي أخيرا ، الشرط الأول لازدهار أي نقد أدبي ، منذ أن علمنا طه حسين أن الحرية ضرورة الحياة العقلية والإبداعية كلها . والحق أننا استعزنا عنوان هذا العدد من كتابات طه حسين نفسها ، لنبين عن تواصلنا مع تراثنا التنويري في النقد الأدبي ، وتطلعا إلى الإضافة إليه في الوقت نفسه . لقد بدأنا من حيث انتهى طه حسين ، عام ١٩٢٧ ، في مختتم حديثه عن « الحرية والآداب » في بحثه «في الأدب الجاهلي» حين قال :

« هذه الحرية التي نطلبها للآداب لن نتال لأننا نتمناها ، فنحن نستطيع أن نتمنى ، وما كان الأمل وحده منتجا ، وما كان يكفي أن تتمنى لتحقق أمانيك . إنما نتال هذه

الحرية يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما ؛ فقد أراد الله أن تكون هذه الحرية حقاً للعلم ، وقد أراد الله أن تكون مصر بلداً متحضراً يتمتع بالحرية هي ظل الدستور والقانون» .

واخترنا أن تبدأ هذه المجلة رحلتها الجديدة بأن تسهم في أن ننال جميعاً هذه الحرية التي يتحدث عنها طه حسين ، بأن يأخذها كتاب هذه المجلة بأنفسهم ، ويتناولوها في تحليلاتهم ويمارسوها بأقلامهم ، في مجالات النقد الأدبي ، نظراً وتطبيقاً ، بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم .

٤

إن مهمة « فصول » تتجاوز المفرد إلى الجمع ، والعقد من السنوات إلى العقود من الزمان . والحلم الذي تسعى إلى تحقيقه يربطها بكل جهد جاد ، يسعى إلى تأسيس خطاب نقدي جديد ، في كل قطر من أقطار الوطن العربي ، ويصلها - وصل المتابعة اليقظة والإضافة المنتجة - بكل إبداع أدبي أو فكري ، في كل بقعة من بقاع العالم المعاصر الذي نعيش فيه . وهي تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدي يؤسس تقنيات وأعدة ؛ وكل قراءة كاشفة لاتقنع بما هو متاح ، أو مبنول ، أو معطى ؛ وكل تأصيل أو تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء .

وإذا انحازت هذه المجلة إلى شيء ، في رحلتها الجديدة ، فإنما تنحاز إلى حرية كتابها في الاجتهاد ، وحرية قرائها في الحوار مع هذا الاجتهاد ، وحريتها هي في أن تكون مع الحرية التي تعني الإبداع .

رئيس التحرير

الأدب والحرية

شكرى عياد

الحرية - مفهومها مطلقا - لا وجود لها إلا في الدهن . أما في الواقع فلا توجد إلا حريات نسبية . لأن نقيضها « الضرورة » مصاحب لها دائما ، من أحط حالات الجسم إلى أسمى سبجات الروح . وقد بدأ تصور اليونان أن الضرورة (أنانكى) قانون لا يفلت من سلطانه حتى الآلهة !



ولكن مشكلة الحرية تتمثل لنا في أشد صورها مأساوية حين تشير إلى علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة . ومراكز السلطة في المجتمع كثيرة ، تهيمن عليها السلطة الكبرى ؛ سلطة الدولة . ولا تكمن المأساة في أن سلطة الدولة يمكن أن تكون مطلقة وغاشمة ؛ فسلطة الدولة مهما تكن غاشمة أو ظالمة فإنها لا يمكن أن تكون مطلقة . بل إن مبدأ « الضرورة » المناقض لمبدأ « الحرية » لا يتمثل في شيء كما يتمثل في أعمال الدولة . وقاعدة أن السياسة هي فن الممكن قاعدة صحيحة في كل عصور وفي كل مكان . لقد أخطأ هيجل عندما زعم أن الدولة تصور درجة من درجات المطلق ، وتعتبر في مختلف صورها عن مستويات متصاعدة للحرية - حرية الإنسان . بل إن المشاهد والثابت من عبر الماضي والحاضر هو أنها على العكس من ذلك تماما ؛ فهي قائمة على مبدأ الضرورة ، ولا تزال الدولة تضع مختلف القيود على الحريات ، بحيث تبقى ممارسة الحرية خاضعة أبدا لما تقرره الضرورة . لا تشغل أكثر من الحيز الذي تسمح به مولاتها الضرورة .

أما الكاتب - وأعني به المفكر الفنان الذى يذيع فكره على الناس بمختلف الطرق - فمكانته بإزاء الدولة كمكان الحرية بإزاء الضرورة . الكاتب لا يقبل من القيود إلا ما هو أصيل في بنية الفكر أو بنية الفن ، وما يفرضه على نفسه كي يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس . وحتى هذه القيود لا يقبلها إلا وهو في صراع أليم مع ذاته ، ولكنه قد يشعر بشيء من الراحة إذا رأى أنه استطاع أن يمتلئ ولو لحظة بمعنى الحرية ، وأن يوحى إلى الناس - ولو لمحاً - بسر هذا المعنى وسحره .

والدولة تخاف هذه الحرية ، لأنها تخاف أن تغرى الناس بالتمرد على ما تلزمهم إياه من قيود الضرورة . ولذلك تنظر إلى الكاتب بعين الريبة . يقال إن ستالين لم يكن يخاف سوى الكتاب . وقد جعل على الكتاب وزيراً أو خفيراً . ولذلك كان من شأن الكتابة في عهده ما كان ؛ فاجود الكتابات في عهده - وهو قليل - ما لم ترض عنه الدولة ، وأقل هذا القليل ما تمكن مقارنته بما خلفه العمالقة الروس في العهد القيصرى . ولم يكن العهد القيصرى أقل استبداداً ولكنه كان يحسب الأدب ترفيها وتسليه ، ولا يعرف من عظيم خطره ما عرفه ستالين .

وهذا ما يضاعف مأساة الكاتب في العصر الحاضر . فقد بات الغريمان على معرفة عميقة كل بالآخر . وكل يرى أنه على الحق . هل يمكن أن ترى البشرية عصراً تعتز فيه الدولة بالكاتب ؛ لأنها ترى فيه الحارس الأمين على شعلة الحرية ، شعلة المثل الأعلى ، التى إن خمدت سقطت الدولة فريسة للضرورة ، وديست بالأقدام ؟



الشروط الاجتماعية

للإبداع

مصطفى صوفى

مقدمة :

أم كانت متمثلة في تغيير وجه الحياة المادية للمجتمع ، كما هو الحال في الإبداع العلمى والتكنولوجى .

ومع أن الحديث عن الرسالة الاجتماعية للإبداع بأنواعه المختلفة مسألة بالغة الأهمية ، وقد لقيت من العناية ماهى جديرة به عند كثير من الكتاب ، فإن الحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع ، وهو الذى يضع البعد الاجتماعى عند المنبع ، لا يقل عن ذلك أهمية ، وقد آن الأوان لكى ينصرف بعض الجهد إلى هذا الأمر فيعيد إلى الدراسة العلمية للإبداع والمبدعين توازنها وتكاملها : فالإبداع أو الابتكار أو الاختراع ، أو الاكتشاف ، آيا كان الاسم الذى نتداوله، إنما يشير إلى ظاهرة بشرية ، مهيا قبل فيها ، فهى فى نهاية الأمر تصدر عن أشخاص يعيشون فى واقع اجتماعى بعينه ، ويتأثرون بما يتطوى عليه هذا الواقع سلبا وإيجابا . وليس صحيحا على إطلاقه القول بأن شعلة العبقريّة كفيفة بالتغلب على سليات البيئة ، ولكن الصحيح أن صدق هذا القول لا يتعدى حدودا بعينها مهما اتسعت . والصحيح أيضا أن المجتمع مسئول بشكل ما ، ودرجة ما ، عن ثروته من النابغين والمبدعين، لأنه وإن لم يكن قلدا على تقديم الشروط

يوشك الحديث عن الإبداع أن يكون اهتماما بأمر شديد الفردية ؛ فما أكثر الكلام عن الأسس النفسية (الفردية) للإبداع ، وما أندر الأسماء البارزة التى يرد ذكرها فى الصحف وفى أجهزة الإعلام باعتبارها علامات على طريق الإبداع الأدهى أو الفنى ، وما أبعد المسافة التى يشعر بها الشخص العادى فاصلة بينه وأمثاله من ناحية وأولئك المبدعين المبرزين من ناحية أخرى . هذه الشواهد وغيرها كثير مسئلة بصورة أو بأخرى عما أشيع فى المناخ الفكرى السائد من أن الحديث عن الإبداع إنما يتناول أمرا شديد الفردية .

صحيح أن البعض يرون فى هذا الأمر الفردى بُعدا اجتماعيا ، ولكنهم فى معظم الأحيان يرون أن هذا البعد قائم من ناحية المصّب لا من ناحية المنبع . فهم يتكلمون عن التلقى أو الاستقبال الاجتماعى للعمل الإبداعى ، ويرون أن هذا العنصر هو الحلقة الأخيرة لخطوات الفعل الإبداعى . بمعنى أن الإبداع بمعناه الحقيقي لا يكتمل إلا أن تكون له رسالة اجتماعية ، سواء أكانت هذه الرسالة متمثلة فى تعديل البنية المعنوية للمجتمع ، كما فى حالة الإبداع الفنى والأدبى ،

في سياق التراث العلمي للموضوع . ويكفي أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر بعضاً من أعمال عبد الحليم محمود ، وزيين العابدين درويش ، ومصرى حنورة ، وعيسى الدين حسين ، وشاكر عبد الحميد .

وغنى عن البيان أن هذه الدراسات المستفيضة انتهت إلى حصيلة من النتائج لا تكاد تقع تحت حصر . ولكننا نكتفي من هذا الكم الكبير بذكر عدد محدود من الحقائق التي أثبتت عندها معظم الدراسات المحلية والعالمية ، وهي حقائق تتعلق بالخصائص الكبرى للتفكير الإبداعي ، وفي مقدمتها ثلاث ، هي :

— الحساسية المرفقة لإدراك ماتتطوى عليه مواقف الحياة المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وتعتبر هذه الحقيقة نقطة الانطلاق للتفكير المبدع . وجدير بالذكر أن رؤية المبدع للثغرات على هذا النحو قد لا يشاركه فيها أحد من محيطه ، بل ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . وجدير بالذكر أيضاً أن الاختلاف في الرؤية بينه وبينهم قلياً يظل اختلافاً على المستوى المعرفي فحسب ، بل إنه يكون أشمل من ذلك ، إذ ينطوي على تصدع في العلاقات الإنسانية التي تربطه بمن حوله ، علاقات التعاطف والانتباه المتبادل . ويزداد هذا التصدع خطراً بقدر ما يستثيره اختلاف الرؤية من صدامات متوالية ومتعددة المستويات . بل إن الرؤية نفسها تزداد افتراقاً عن رؤيتهم كلما ازدادت الصدامات إلحاحاً . ولا نلبيث أن نكتشف أن هذه الرؤية أو هذه النظرة للأمر لم تكن مجرد عملية معرفية ، بل كانت منظومة مركبة من عناصر معرفية ، (تتجمع حول معنى الصواب والخطأ) ، وعناصر وجدانية قيمية ، (تتألف حول مشاعر الرغبة والمقاضاة) ، وعناصر دافعية (تشير إلى التوجه الواجب للفعل) .

هذه هي الخاصية الأولى والمنطق الأول للفكر والسلوك الإبداعي . ومع أن معظم الحديث في مقالنا الراهن سوف ينصب على المقتضيات الاجتماعية لهذه الخاصية ، فقد يكون من الحكمة أن نشير إلى جانبين آخرين من جوانب التفكير الإبداعي لما يمكن أن يترتب على تفكيكها ووصفها من مزيد من تأكيد المعاني والدلالات المرتبطة بخاصية والحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات ، وذلك لما بينها وهذين الجانبين

الكافية لقيام نهضة إبداعية بين جنسيته ، فهو قادر على تقديم الشروط الضرورية لقيام هذه النهضة . ويتكفل الاستعدادات النفسية بتقديم بقية الشروط . ولكي ندرك وزن السلبية الملقاة على عاتق المجتمع في هذا الصدد ، يكفي أن نعيد صياغة الحقيقة السابقة بما يبرز مرادنا ، فنقول : صحيح أن المجتمع لا يستطيع أن يخلق العبقري ، لكنه يستطيع أن يقتلها . لهذه الأسباب مجتمعة رأينا أن نكرس هذا المقال للحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع . إن القضية الحقيقية التي يجب أن نؤرقنا هي أن الإبداع (من وجهة النظر الاجتماعية) ضرورة يقتضيها حفظ ألبقاء الاجتماعي . كان الأمر كذلك دائماً . وأصبح كذلك بصورة أشد إلحاحاً في العصر الحديث ، في هذه الأيام وفي هذه الأعوام . وبإدام الإبداع ضرورة بهذا المعنى فقد وجب بكل المعايير أن نكشف عن شروطه وأن نمكّن لها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً . وقد كثّر الحديث عن الشروط النفسية للإبداع ، ولكن الشروط الاجتماعية للإبداع قلما تنصرف إليها جهود الباحثين والكتاب .

سوف نبدأ بالحديث مقتضب عن بعض خصائص التفكير الإبداعي ، وسوف نتنقّى من بين هذه الخصائص ما يبرز بصورة لا لبس فيها أهمية توفر شروط اجتماعية بعينها حول المبدعين . ثم نصرف في بقية المقال إلى بيان حقيقة الدور الذي تقوم به هذه الشروط في تيسير الإبداع ، ودعمه ، وتنشيطه .

بعض خصائص التفكير الإبداعي :

يعتبر اهتمام علماء النفس بدراسات التفكير الإبداعي ، والسلوك الإبداعي بوجه عام ، إحدى العلامات المميزة لجهودهم في النصف الثاني من القرن العشرين . فقد نشطت هذه الجهود في كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، حتى لقد أصبح المنشور منها يعد بالآلاف فعلاً لا مجازاً . وكانت مصر من أشد الدول تيكبراً في العناية بهذا الموضوع ، واتصلت عنايتها هذه إلى وقت قريب ، بحيث بلغ رصيدها في هذا المجال بضع عشرات من البحوث رفيعة المستوى ، سواء من حيث التمكن المنهجي ، أو من حيث الوزن النسبي للنتائج

من تساند متبادل وتفاعل متعدد المستويات . هذان الجانبان هما :

— المرونة : ويقصد بها القدرة على تغيير زاوية النظر إلى الموضوع الذى يتناوله التفكير . وتبدو هذه الوظيفة فى أبسط صورها وأشدها «سيولة» فى ألعاب الأطفال ، عندما يحولون الكرسي أو عصا المكتسة إلى حصان يمتطونه أو دراجة بخارية يتسابقون بوساطتها فيما بينهم . وتبدو فى أرقى صورها عند المكتشفين والمبتكرين ، حيث تقوم جهودهم على تقديم منظور جديد ، فى إطار جديد لموضوع قديم ، ويتلخص الابتكار فى عملية تفكيك لكيان مألوف ، إلى أجزائه الأولية ، ثم إعادة تركيبها فى سياق علاقات جديدة تؤدى إلى ظهور كيان جديد غير مألوف . ومن هنا يقال إن جزءاً كبيراً من تجميعات المرونة ، إنما يبدو فى وضع تعريفات جديدة لموضوعات قديمة .

— الأصالة : ويقصد بها تفضيل البحث عن الحلول غير المسبوقة للمشكلات المطروحة ، وتفضيل ذلك على الأخذ بالحلول الشائعة أو التقليدية . والأصالة ضد المجازاة والامتثال . وجدير بالذكر أن النسبة الغالبة من الأشخاص يميلون إلى الأخذ بالحلول النمطية ، والدفاع عنها ، والدعوة إلى تبنيها ، كل ذلك بحساس يبلغ حد الغضب العنيف أحياناً .

على ضوء هذا التحديد الخاصيتي (أو وظيفتي) المرونة والأصالة ، يتضح كم هما مساندتان للخاصية الأولى ، ومتداخلتان معها . ولايعنى الانصراف بعد ذلك فى المقال الراهن إلى تركيز الضوء على خاصية الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات أنها وحدها الجديرة بالاهتمام عند الكلام عن الشروط الاجتماعية للإبداع . ولكن مقصدنا هو الحرص على الابتعاد عن التشبث وربما أتبع لنا فى المستقبل القريب أن نفرد لكل من المرونة والأصالة مقالاً يوفيهما حقهما فيما يتعلق ببيان الشروط الاجتماعية المواتية ، والشروط المعاكسة لكل منهما .

الشروط الاجتماعية للإبداع :

هناك عدد كبير من الشروط الاجتماعية التى تتدخل¹ بالتنشيط أو بالتعويق فيما يتعلق بانطلاق التفكير الإبداعي .

وهي تتدخل بطرق مختلفة ، وبأوزان متباينة . ويملك علماء السلوك الآن من أساليب البحث والتحليل مايسمح بتحديد هذه الشروط وتعيين أوزانها بدرجة عالية من الموضوعية . ولكن ، كما أننا نحاشينا أن نقدم حصراً شاملاً بجميع أبعاد التفكير الإبداعي ، سعياً وراء تركيز الحديث ، فكذلك نترك جانباً مطلب الحصر الشامل للشروط الاجتماعية ونعتمد إلى الحديث عن أهم تلك الشروط ابتغاء تقديم حديث خالص من عوامل التشبث .

نبدأ أولاً بمقدمة لا بد من استهلال الحديث بها ، لأن فهمها وتقديرها حتى قدرها شرط لا بد منه لسلامة النظر فى طبيعة العلاقة بين التفكير الإبداعي وشروطه الاجتماعية .

أولاً :

يجسن التنبيه إلى أن العلاقة بين الإبداع وتلك الشروط علاقة دينامية ؛ بمعنى أنها علاقة فعل وانفعال ، وليست علاقة تجاهور أو تتابع أو تماس على السطح . إن السياق الاجتماعي لا يمكن تشبيهه بالوعاء الذى يحتوى الفرد بداخله . بل الواجب أن نشبّهه بمجال ضوئي ، كلن الأفراد أجسام نصف شفافة تسمح فى هذا المجال ، هذا تشبيه يتفق إلى حد كبير مع ملاحظته فى الواقع الحى كما نعيشه . وأفضل منه التشبيه بالغلاف الجوى يكتنف الكائنات الحية ، فهو يحيط بها ، وينفذ فيها ، ولا يقتصر أمره على ذلك بل يمتد إلى إحداث تغيرات جوهرية فى أنسجتها ، بحيث يتوقف جزء كبير من نشاطها الحى على ماينفذ فيها كما وكيفاً .

ثانياً :

يضاف إلى الحقيقة السابقة أن ماينفذ من البيئة المادية إلى داخل الكائن يفقد هويته الأصلية ويستحيل إلى جزء من هوية الكائن الذى نفذ فيه . فالأوكسيجين الذى ينفذ إلى داخل الحيوان أو الإنسان يصبح جزءاً لا يتجزأ من كيميائه الدم ، والضوء الذى ينفذ فى النبات يصبح جزءاً لا يتجزأ من عملية التمثيل الكلوروبيل ونواتجها . والكلام الذى يقع على مسامع الوليد البشرى منذ الأيام الأولى لولادته تنفذ أنماطه إلى نسيجه العصبي لتصبح جزءاً جوهرياً فى عملية برجة هذا الوليد ليصير كائناً ينطق باللغة (ويلغة بعينها) . ولولا الأوكسيجين ،

والضوء ، والكلام ، لما استمر تدفق الدم يحمل شحنة الحياة ، ولا وجد النبات سبيلا إلى تكوين بولاستيداته الخضراء ، أساس كيانه النباتي ، ولانطق الطفل بالكلام ، أساس كيانه الإنسان .

من هاتين الحقيقتين معاً ، يتضح كيف أن العلاقة بين الخارج والداخل ، (الخارج المادى والاجتماعى ، والداخل المادى والعصبي / النفسى) علاقة على درجة عالية من التعمد والتوثق . ويكفى أن نفكر فى نشوء اللغة وارتقاها عند الطفل ، أو فى بزوغ الضمير وتبلوره (أو مانسيه أحيانا سلم القيم الأخلاقية) ، أو فى بزوغ الأنا (نواة الشخصية) حتى ندرك أن الخارج والداخل على درجة عالية من التواصل ، تجعل الداخل مشروطاً بالخارج إلى حد كبير ، بل تكشف عن أن قدراً كبيراً من «الداخل» ليس سوى هذا الكيان الاجتماعى المحيط وقد تحول إلى شفرة عصبية نفسية . ولايعنى ذلك أن «الداخل» لايرتد على «الخارج» ليؤثر فيه ويعيد تشكيله ، ولكن تلك قصة أخرى لا محل للخوض فيها فى هذا السياق .

لم يكن بد من هذا الاستهلال حتى يرسخ فى عقل القارئ وجودانه عالم المعاني والدلالات التى نرجو توصيلها عن الشروط الاجتماعية للتفكير والسلوك الإبداعى .

أما بعد - ثمة ثلاثة شروط اجتماعية للإبداع تعتبر بالغة الأهمية ، هى :

التسامح tolerance ، والمطاوعة (أو القابلية للتشكل) plasticity ، والتنشيط activation

ومرة أخرى لن نتحدث فى هذا المقال عن الشروط الثلاثة ، ولكننا سنركزُ المقال كله لتفصيل القول فى شرط التسامح ، طبيعته ، وماينطوى عليه من مكونات أساسية ، وكيف تتدخل هذه المكونات لتنشيط الحساسية لإدراك الثغرات أو المشكلات ، أو لتثبيطها ، فيكون فى ذلك إيدان يبدء مسيرة الإبداع أو بؤادها .

التسامح :

يشيع استخدام هذا المصطلح فى فرع علم النفس الاجتماعى ، وفرع بحوث الشخصية ، من بين فروع علم

النفس الحديث . وكان أول ذبوعه منذ أواسط الخمسينيات . ويشار به إلى نوع معين من السلوك يقوم أساساً على «التقبل الإيجابي للاختلاف» ، أى أن أقبال حقيقة أن «الأخر» يختلف عني فى الرأى وفى الاتجاه ، وأن أشكل سلوكى آخذاً فى الاعتبار هذه الحقيقة ، بالإضافة إلى حقيقة أخرى أساسية هى أننى لاأبد أن أبقى على درجة من التعاون معه لأننا مضطران إلى العيش معاً فى حقل اجتماعى واحد (مجتمع واحد ، أو مجال عمل واحد ، أو أسرة واحدة ... الخ) ، فإذا أمكن تحقيق ذلك كانت المحصلة النهائية هى صدور «السلوك الاجتماعى التكاملى» ، وهو المصطلح الذى صكه هارولد أندرسون فى أواخر الثلاثينيات ، يميز بينه وبين السلوك التسلسلى ، وهو السلوك الذى يقوم على (أو يهدف إلى) محو مايميز «الأخر» أو يجعله مغرداً .

وليزيد من الفهم والتمتع يمكن للقارئ أن يتصور التسامح واحداً من الأبعاد الرئيسة للسلوك الاجتماعى (سلوكنا نحو الآخرين ، أو سلوك الآخرين نحونا) ، وهو بهذا الوصف قابل لأن غثل له بتدرج متصل (حسب لغة أهل الاختصاص) . فهناك درجات من التسامح : أهلاها مانسيه بالسلوك الاجتماعى التكاملى الذى يسلم باختلاف الغير ويدخل ذلك فى حسابه ، وأدناها السلوك التسلسلى الذى يتجه إلى قهر الغير إجباراً له على محو هذا الاختلاف . وفيما بين الدرجتين العليا والدنيا تتوزع درجات بتضاد حظها من الإيجابية ، ويتزايد نحو مزيد من السلبية . ويمكن تصور مضمونها على النحو الآتى : وقبول المناقشة على أساس احتمال الاقتناع ثم وقبول مبدأ المناقشة فحسب دون توقع لاحتقال الاقتناع ، ثم «محو السباح بالتعبير من وجهة النظر المخالفة مع تجاهلها وتجاهل مايمكن أن يترتب عليها» ، ثم «عدم السباح بالتعبير من الرأى المخالف مع التسليم بالصامت بوجود الاختلاف» ، يليه «عدم التسليم بالاختلاف حتى ولو كان صامتا» (وهو النهج الذى يسود فى النظم الشمولية الصريحة) ، وأخيراً «الضغط القاهر فى اتجاه المجازاة» .

هذا تصورٌ رأينا أن نقلمه بهذه الدرجة من التفصيل ، لكى يتسنى للقارئ أن يلمح أنه يمكن لإدخال أقدار من الضغط لا بأس بها على المقارنة بين الأجواء الاجتماعية المختلفة من

حيث مستويات التسامح التي توفرها لأنبائها أو لمن يتعاملون في إطارها .

على ضوء هذا الوصف والتحديد لشرط التسامح يمكن للقارئ أن يتصور بيسر بالغ كيف أنه الشرط الأول بين الشروط الاجتماعية للإبداع . وثائق الأولية ، بل الأولية ، في هذا الصدد من كون الخطوة الأولى في طريق الإبداع (كما يصدر عن الفرد) هي الحساسية المرفقة لإدراك ما تنطوي عليه المواقف المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وقد قلنا من قبل إن رؤية المبدع (أو من هو مرشح للإبداع) للثغرات في مواقف الحياة على هذا النحو قد لا يشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . إن الأولية التي تحتلها خطوة الحساسية المرفقة لإدراك ما تنطوي عليه بعض مواقف الحياة من مشكلات بهذه الصورة التي نصفها هي التي تستدعي أن يكون للتسامح مكانة الشرط الاجتماعي الأولى لانطلاق الإبداع . ويقتدر ما يتعمل هذا الشرط (تعملاً يمكن قياسه على التدرج المتصل الذي أشرنا إليه) تزداد احتمالات تعويق الإبداع .

من هذا المنطلق نفهم كيف أن حجم ثروة المجتمع (أي مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى شيوع التسامح كخاصية من خواص السلوك الاجتماعي السائد فيه . صحيح أن الحديث عن جموع المبدعين (مجموع الأدباء والفنانين والعلماء والمخترعين والمصلحين . . . الخ) شيء والحديث عن المبدع الفرد شيء آخر ، لأن الآثار المترتبة على الأقدار المختلفة لتعمل التسامح بالنسبة لهذا المبدع تختلف عنها بالنسبة لذلك ، فالمسألة لا تتم بصورة آلية . يتعمل التسامح فيتعطل الإبداع عند كل شخص مرشح للإبداع ، بل هناك أنواع وأساليب للمقاومة والتحايل والالتفاف . . الخ ، وهي أساليب تتفاوت كما وكيفا من مبدع إلى آخر . لكن ما هيما في هذا الموضوع من السياق هو المنظور الاجتماعي للإبداع ، وهو مانسيه دائما مجموع ثروة المجتمع من الإبداع والمبدعين ، بثقاتهم المختلفة (تبعاً لاختلاف مجالات نشاطهم) ، ويستوياتهم المتباينة ، وبدرجات نموهم المتفاوتة على طريق النضج الاجتماعي . إن الحلبة مليئة بأولئك وهؤلاء ، ولأي شائبة تصيب مناخ التسامح لاتلبث آثارها أن تصيب البعض بنوبات من الشعور بالتهديد قد تكون قاضية . والنتيجة أن

المعين الذي يضم الراعم والأزهار والثمار يتسرب إليه القحط والموت شيئا فشيئا . ولعل حساب الاحتمالات أن ينبتنا هنا بأن حجم الإصابات التي ستصيب بالبراعم سوف يفوق كثيرا حجم ما يصيب الأزهار والثمار . فهل هذا ما يمكن أن نرتضيه ؟ وإذا ارتضاه فرد أو قلة من الأفراد ، فهل ترتضيه الإرادة الجماعية ؟ وماذا عن مستقبل الأمة ؟

مفومات التسامح :

نعود فنذكر القارئ بما قلنا منذ قليل من أن مفهوم «التسامح» كما نستخدمه في السياق الراهن مستمد من مجال علم النفس الاجتماعي ، وبحوث الشخصية . وهو مجال تنصرف عناية الدارس فيه إلى النظر في التفاعلات بين الأشخاص بعضهم البعض ، وكذلك بينهم وبين مجتمعاتهم ، للوصول إلى أفضل صياغة ممكنة للقوانين العلمية المنظمة لهذه التفاعلات . فإذا تحولنا من قاموس علم النفس الاجتماعي إلى قاموس السياسة (علما وعملا) فسوف نجد أن مفهوم التسامح هذا يستحيل إلى مفهوم «الديمقراطية» ، وأن مفهوم الديمقراطية لا بد من تحليله على محورين ، أحدهما محور علاقة الحاكم بالمحكوم ، أو السلطة بالمواطن . والثاني محور علاقة المواطن بغيره من المواطنين . وسوف نجد أن المحور الأول تحكمه علاقات تدور حول مفهوم «الحرية في مقابل القهر» ، بينما المحور الثاني تحكمه تفاعلات تدور حول مفهوم «التراضي في مقابل التناحر» .

ونعود بعد ذلك إلى النظر فيما أوضحناه من قبل عن علاقة التسامح بالإبداع ؛ نعيد النظر في هذه العلاقة مع إعطاء أنفسنا حرية الحركة بين مفهوم «التسامح» من ناحية ، ومفهومي «الحرية» و«التراضي» من ناحية أخرى . فماذا نرى ؟

في مقال نشره هادلي كاتزويل ، أحد كبار علماء النفس الاجتماعيين في الولايات المتحدة الأمريكية ، عام ١٩٦٤ ، أي منذ حوالي ثلاثين سنة ، بعنوان «التصميم البشري»^(١) (بمعنى الحطة الأساسية ، أو البرنامج الأسلي الذي نظرت عليه سيكولوجية البشر) يقدم الكاتب تلخيصاً بليغاً لبحث حضاري مقارن تم إجراؤه تحت إشرافه في أربعة عشر بلداً من

(١) the human design

هكذا كانت بدايات المبدعين جميعاً ، في النصف الثاني من القرن السادس عشر . كان كوبرنيكس يرى أن الأرض لا يمكن أن تكون مركز الكون ، وهو الأمر الذي كان يعتبر حينئذ من بداهات علم الفلك ، لكن كوبرنيكس استمسك بحقه في المخالفة ، وقاده ذلك إلى اكتشاف أن الشمس هي مركز الكون . وفي بداية القرن السابع عشر لم يكن كبلر سعيداً بالتصور السائد بين المحيطين به جميعاً من أن مدارات الكواكب في المجموعة الشمسية مدارات دائرية ، وظل متشبثاً بمخالفته ، يحاول أن يحقق ذاته المبدعة من خلالها حتى توصل إلى حقيقة أن المدارات بيضاوية ، وهو ما تبين فيما بعد أنه أقرب إلى الصحة . وفي بداية القرن السابع عشر أيضاً كان جاليليو يحاكم لتمسكه بموقف المخالفة إذ يرى أن الأرض هي التي تدور حول محورها ، بينما الجميع من حوله يرون أن الكون هو الذي يدور حول الأرض في حين أن الأرض ثابتة لا تتحرك . وفي الفترة التاريخية نفسها كان وليم هارفي غير مقتنع بالتصور السائد من حوله بشأن حركة الدم في جسم الحيوان والإنسان ، وهو التصور الذي ساد منذ أشاعه جالينوس في القرن الثاني الميلادي ، وكان يستند إلى تصور مؤداه أن القلب يتكون من غرفتين اثنتين فقط . وظل هارفي محتفظاً بشعوره بأن هذا الوصف ينطوي على ثغرات تجعله غير مقتنع إلى أن تمكن من اكتشاف أن القلب يتكون من أربع غرف ، أذنين وبطينين ، وأنه يوجد بين كل أذين والبطين الذي يقع تحته صمام يسمح بإنفاز الدم في اتجاه واحد ، من الأذين إلى البطين ، ومنه يتجه الدم إلى الأوعية الدموية ويتوزع في الجسم ليعود في نهاية المطاف إلى الأذين من جديد فيُضخ في البطين وهكذا . بذلك أمكن تصحيح خطأ جسيم كان شائعاً في هذا الموضوع . وعلى هذا النحو تنظم معظم قصص الإبداع في دقائقها الحية ، حساسية مرهفة للإدراك ما ينطوي عليه الرأي أو الاعتقاد أو المظهر الشائع من ثغرات تجعله غير مقتنع ، ويتمسك المبدع بمقتضيات حساسيته ، بوجهة نظره المخالفة للشائع (التي لا تكون في البداية متبلورة واضحة المعالم ، ولذلك نسميها مجرد حساسية ، أو توشم ، لوجود تناقض أو خطأ دفين) . وغنى في طريق إبداعه حتى يثبت صحة شكوكه ويبلورها في وجهة نظر محددة . حدث هذا في تاريخ تقدم العلوم جميعاً ، الفلك ، والطبيعة ،

بلدان العالم . ومن المعلوم أن الدراسات الحضارية المقارنة (كما يجريها علماء النفس الاجتماعيون ، وعلماء الأنثروبولوجيا الحضارية) تهتم عادة بموضوعين رئيسيين : أحدهما إبراز أوجه الاختلاف بين السلوكيات في الشعوب المختلفة في أطرها الحضارية المتباينة ، وذلك ليبيان مدى تنوع أنماط السلوك ، وبالتالي مدى اتساع نطاق المطاوعة البشرية أي قابلية النفوس البشرية للتشكل بأشكال متعددة ، والثاني اكتشاف أوجه التشابه بين سلوكيات هذه الشعوب وذلك للإبانة عن المقام الإنساني المشترك برغم التباينات الظاهرة . ومن الجلب أن هادلي كانتريل قد انصرف اهتمامه في الخلاصة التي نحن بصدها إلى الحديث عن المقام المشترك . وقد أحصى أحد عشر بُعداً لهذا المقام أو التصميم الأساسي . وفيما يلي نعرض لثلاثة أبعاد فحسب لأنها هي التي تهتمنا في هذا السياق :

أ - الحرية : يشند الناس جميعاً ، حيثما كانوا ، الحرية ، ليمارسوا اختياراتهم التي في وسعهم أن يصلوا إليها .

ب - الكرامة الشخصية : مطلب أساسي للناس أن يمارسوا هويتهم كما يعاشونها ، وهذا ما يطلق عليه عادة «الحاجة إلى الكرامة الشخصية» .

ج - تأكيد الأمل : مطلب أساسي للناس كذلك أن يتوفر لهم قدر من الثقة أو اليقين من أن المجتمع الذي ينتمون إليه يعمل لهم درجة معقولة من الأمل بأن طموحاتهم سوف تتحقق .

خلاصة القول أن هادلي كانتريل يقدر أن الإنسان ينزع بطبعه إلى طلب الحرية في أن يحقق ذاته كما يعيشها ، ويتوقع من مجتمعه أن يتيح له ذلك . وقد خرج الرجل بهذه الحقيقة على ضوء ما جمعه من كم هائل من الحقائق الجزئية من خلال بحوث أجراها في أربعة عشر مجتمعا . فإذا أخذنا هذه الصيغة العامة وطبقناها على أسواق المبدعين والمبتكرين والمخترعين ... الخ كان مؤداه أن مطلباً أساسياً لهم أن تكون لهم الحرية في تحقيق ذواتهم اعتباراً من نقطة البداية ، الحق في «إدراك أن مواقف معينة في الحياة تنطوي على ثغرات أو مشكلات» ، في حين أن الكل من حولهم لا يرون ذلك . بعبارة أخرى ، الحرية في أن يستمسكوا بوجهة نظرهم المخالفة ، وأن يحاولوا تحقيق ذاتهم المبينة على هذه المخالفة .

ماحدث بعد كوربين في منتصف القرن التاسع عشر إلا إذا فهمنا هذه الحقيقة البسيطة التي تفرض نفسها . مامعنى وماقيمة ريتوار وديجا والانطباعيين ؟ ولماذا احتل سيزان مكانته المرموقة في التأريخ لما تفجر من تيارات فن التصوير المعاصر في بدايات القرن العشرين ، اعتباراً من بيكاسو وماتيس ومروراً بالتكعيبية والدادائية والسريالية والتنقيط ... الخ . وفي فن النحت كيف نقدر قيمة رودان ، ثم مااستحدثه هنرى مور ، وجياكوموتى ؟ وعندنا في مصر ، كيف نفهم تاريخنا الفني الموابك لنهضتنا الحديثة ؟ أى كيف تقوم الأدوار الإبداعية التي أداها كل من محمد حسن ، وأحمد صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمود مختار ، ومحمود سعيد ، وحامد ندا ، وعبد الهامى الجزار ، وأدهم وسيف وانلى ، ونبيه عثمان ، ومحمد عويس ، وجمال السجى ؟ هؤلاء جميعا ، لأنهم مبدعون فلا سبيل إلى فهم الأدوار التي أدوها ، ولا إلى تقويمها بطريقة موضوعية متبصرة إلا بأن نبدأ من نقاط المخالفة التي بدأ كل منهم رحلة عمره الإبداعي انطلاقاً منها .

وإذا تركنا تاريخ العلوم والفنون والآداب ، وانغمشنا بنظرنا صوب تاريخ التكنولوجيا أو تاريخ الاختراعات والمخترعين ، أو توجهنا صوب تاريخ الحركات الإصلاحية وأدوار المصلحين ، فالنتيجة الرئيسية واحدة : الدرس الذي يفرض نفسه على عقولنا هو أن جميع قصص الإبداع في جميع المجالات ، وعلى جميع المستويات (الرفيعة والمتواضعة) إنما تبدأ بالاختلاف ، ويتقدم الحدث بأصعابها نحو دعم هذا الاختلاف ، وفي طريق هذا الدعم يتم..تشغيل الأبعاد الأخرى للإبداع كالمرونة والأصالة وطلاقة الأفكار .

ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم :

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، ونعود فنجملها فيما يلي :
أ - شهادة التاريخ في حق المبدعين جميعا ، أنهم يبدون دائماً من مواقع خلاف بينهم وبين مجتمعاتهم .

ب - شهادة التاريخ ، في خطوطه الكبرى ، بأن المجتمعات انتهى بها الأمر إلى الأخذ بتوجهات مبدعيها (وجهات نظرهم وتوجيهاتهم) . صحيح أن ذلك تم من

والبيولوجيا ، والعلوم النفسية والاجتماعية . بل إن هذا الذى نتكلم عنه إنما يحدث لكل باحث علمي أيما كان مجال تخصصه ومهما يكن مستوى البحث الذى يقدم على إجرائه . هذا ما نسجله على الباحثين جميعا ، ومانطلمة لتلاميذنا في قاعات الدرس (تلاميذ الدراسات العليا بوجه خاص وهم الذين نعدّهم للحياة البحثية) ، فنسبر

عنه بقولنا أنهم يجب أن يمتوا بتنمية الحس النقدي لديهم ، إلى جانب التلمذ على أفكار السابقين والاعتداه بأعمالهم ، ينبغي لهم أن يكتسبوا مهارة النظر النقدي في أعمال الغير وأفكارهم ، وأن يتشأوا في أنفسهم مهارة اكتشاف الثغرات أو التناقضات ، فيها هنا معين المشكلات البحثية الجديدة التي ترشحهم لتقديم إبداعهم الذى سوف يسهمون به في تقديم المعرفة العلمية . ومع أن الأمثلة التي ضربناها حتى الآن مستمدة من تاريخ العلم، فقد اخترناها كذلك من قصد ، لأن إنجازات الإبداع (التي تبدأ من الخلاف في الرأى وفي التوجه وأخذ هذا الخلاف مآخذ الجدل) في العلوم تبدو ككيانات محسوسة أكثر من نظائرها في تاريخ الآداب والفنون .

ومع ذلك لتاريخ الإبداع في الآداب والفنون لا يقل في حقيقة الأمر واقعية ولا يقل فاعلية في تشكيل حاضر الشعوب ومستقبلها . ولا يقل اقتضاء للبدء من موقع المخالفة . وإلا فكيف نفسر مافعله محمود سامى البارودى ليميز شعره عن أشعار من سبقه من شعراء مصر على امتداد القرنين التاسع عشر والثامن عشر ؟ وكيف نفهم مافعله شوقي ليتميز به عن البارودى ؟ وكيف نصف الجديد الذى جاءت به مدرسة أبولو في الثلاثينيات والأربعينيات ؟ ثم كيف نصف الإنجاز الذى قدمه بعد ذلك من اصطلاحنا على تسميتهم بأصحاب الشعر الحديث ، من أمثال صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وحسن طلب ؟ ومايقال عن الشعر يقال ماينظره عن النثر ، من جورجى زيدان إلى هيكىل ، فيحى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال البيطان ، ويحى الطاهر عبد الله .

وفي تاريخ الفنون التشكيلية تتكرر القصة ذاتها من حيث هيكلها الأساسى ، التقدم من منطق المخالفة . لا يمكن فهم

وأحكام تتناول المستوى الحضارى لتصوراته وأفعاله . تلك حقيقة تفسر مانهذه غالبا من اقتران وثيق بين مستوى «الحرية» المسموح به ومستوى «التراضى» المتعارف عليه ، بل يقصر ماهر أعق وأقعد من مجرد الاقتوان . فهو ينسج لتفسير حالات تثير كثيرا من علامات الاستفهام وتحتاج إلى جرعة كبيرة من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية . مثال ذلك : عندما جرى التحقيق مع الدكتور طه حسين (فى أكتوبر سنة ١٩٢٦م) حول كتابه فى «الشعر الجاهل» لم تأت المبادرة أصلا فى شأن هذا التحقيق من قبل السلطة التنفيذية ولكنها جاءت من قبل أفراد من المواطنين (من «الآخرين») ، هم الذين قاموا بإبلاغ النيابة العامة ، هم الذين استحثوا ودفعوها دفعا إلى مساءلة الكاتب ، (وقد وردت أسماء بعضهم فى ديباجة محضر التحقيق الذى أجراه رئيس نيابة مصر مع الأستاذ العميد) . ومثل هذا حدث ولا يزال يحدث حتى يومنا هذا (راجع مجلة «إبداع» ، عدد أبريل ١٩٩٢) .

المشكلة كما تبدو من خلال هذه الأمثلة ، أن واقع الأمر فى معظم الحالات أقعد بكثير من أن يصر على أنه صراع بين المبدعين والسلطة التنفيذية . واقع الأمر يشهد بأن السلطة التنفيذية وإلى جانبها عدد من الهيئات والأفراد يمكن أن يتورطوا فى محاولة لتقييد الإبداع ، وهو مايعنى أن القيود تأت أحيانا من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور الحرية فى مقابل القهر) وأحيانا أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور التراضى فى مقابل التناحر) .

ليس فى هذا الحديث أى محاولة صريحة أو مستترة للتخفيف من مسئولية السلطة فى هذا الصدد ، فمسئوليتها قائمة لاسيما إلى التهورين من وزها ، لكن المقصود هو التبصير بجميع مكونات المشكلة ، فللقام هنا أرقى من أن يسمح بالكتفاء بالنظرة الجزئية ، لأنها قد تصح مضلة . إنما يكمن الجلب العميق للمشكلة فى أن مسئولية تعويق الإبداع موزعة بين السلطة والآخرين . ولكل حالة ملائمتها ؛ تنقل مسئولية السلطة أحيانا ، وترجع مسئولية الآخرين أحيانا أخرى . ويرتبط تشخيص الداء على هذا النحو بأحداث سابقة لنا (قدمنها فى سياقات أخرى) قلنا فيها إن مشكلتنا فى كثير من جوانب حياتنا لا تقتصر على تدخل الديمقراطية السياسية

خلال صراعات بأشكال وأقدار لا تكاد تقع تحت حصر ، ولكنه تم على كل حال .

حـ - الأولوية المطلقة لشرط التسامح كشرط اجتماعى لتمكين فعل الإبداع من الوصول إلى غايته .

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، مبدعون لا يكفون عن الاختلاف وتعميق هذا الاختلاف ، ومجتمعات تأخذ فى نهاية المطاف بإبداعات مبدعيها فتغير من نمط فكرها وممارستها ، ويعنى ذلك قيام شرط التسامح كشرط فعال (قد يختلف توقيت فعاليته من حالة إلى أخرى) للجمع بين الطرفين فى تأليف جديد بعد الافتراق والتباين .

هذه الحقائق تطرح سؤالاً هاما مؤداً : كيف يمكن ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعهم ؟

الإحاح من جانب المبدعين على الاختلاف ، ومن جانب المجتمع على الدعوة للمجازاة والامتنال ، هذا الصراع بين الطرفين له حد أمثل ، إذا تجاوزته كانت النتيجة وبالا على الطرفين ، لا المبدع يحقق ذاته المبدعة ويستمتع بذلك كشر ، ولا للمجتمع يفيد من ومضات الإبداع فإذا هو يدخل فى ظلمات الجهل والجمود والتخلف .

إن الطبيعة المزوجة لمطلب التسامح ، وهى التى تلخص فى تشعب إلى شعبتين «الحرية» (من حيث علاقة المبدع بمركز السلطة فى المجتمع) ، و«التراضى» (من حيث علاقة المبدع بأقرانه أبناء المجتمع) هى التى تحدد الطريق إلى ترشيد العلاقة ، وتحديد مواطن المسئولية فى مسيرة هذا الترشيح . إن مشكلة المخاطر التى يتعرض لها المصير الاجتماعى للإبداع أكثر تعقيدا من أن يركز الحديث فيها على العلاقة بالسلطة ؛ ففى هذا القول اعتراف بنصف الحقيقة ، وإخفاء أو إغفال للنصف المكمل لها ، حيث العلاقة بـ «الآخرين» . بل إن هذه النظرة المحدودة إنما تعمق فهم بعض جوانب المشكلة التى نحن بصدد حلها ، وتعمق بالتالى خطوات التوجه الفعل نحو الترشيح .

إن جهاز السلطة فى أى مجتمع هو جزء من هذا المجتمع ، يصدق عليه ما يصدق على الإطار العريض من أوصاف

— ولماذا التناحر ؟ مدفوعاً بماذا ؟ وسعياً وراء ماذا ؟
— وهل يرتبط مستوى التسامح عموماً (بشقي : الحرية والتراضي) المتاح في مجتمعنا المصري الحديث ، هل يرتبط بمستوى الارتقاء الحضارى العام في هذا المجتمع ؟

— وهل صحيح أم غير صحيح ملبدو على السطح أحيانا من أننا لازلنا حضارة «التلفين» لا «الإبداع» ؟

— وأتينا لازلنا مبرمجين للنفور من الأسئلة المفتوحة ، ولاستعجال الإجابة النهائية في معظم الأحوال ؟

أما بعد —

فلا يجوز الاستهانة بهذه الأسئلة وأمثالها ، أو الشعور بأنها معوقة دون الوصول إلى الهدف ، هذا إذا كنا جادين في الوصول إلى مناخ اجتباى يحفل بالإبداع ، بدلا من أن يضيق به .

وفي معالجتنا للموضوع «سواء على مستوى النظر أو العمل» لا يجوز أن يغيب عن بصيرتنا منظور المشكلة الحقيقية كما نواجهها أو تواجهنا ، على الأقل من حيث العالم الرئيسية :

المشكلة تتعلق بالإبداع في منظوره الاجتباى ، فالإبداع ضرورة اجتباية لاغنى للمجتمع (أى مجتمع) عنها ، وخاصة في هذا العصر الأخير ، عصر انتهاء القرن العشرين ، وابتداء القرن الحادى والعشرين .

ومادام الإبداع ضرورة اجتباية على هذا النحو ، فلا بد من الكشف عن الشروط الاجتباية اللازمة للوفاء بمتطلبات هذه الضرورة ، ولابد من العمل على توفير الحد الأمثل لهذه الشروط في حياتنا . وقد تكلمنا عن شرط واحد من هذه الشروط ، شرط التسامح بشقي : «الحرية» و«التراضي» . وهو جدير بقدر من العناية ما أظن أنه لقيها بيننا حتى الآن . فهل آن الأوان ؟

فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية في الإطار الأوسع ، ضعف الديمقراطية الاجتباية .

إن الإلمام بالمشكلة على هذا النحو هو الخطوة الأولى نحو كيفية التغلب عليها ، نحو إيجاد الحل الكفء لها ، وهو الحل الذى يأخذ في اعتباره مجموع مكوناتها . بعبارة موجزة ، إن التقدم لمعالجة مشكلة العلاقة بين الإبداع والمجتمع لا يجوز أن يقتصر على التصدى لموضوع القهر (في العلاقة بالسلطة) بل يجب أن يمتد ليشمل التصدى لموضوع التناحر (في العلاقة بالآخرين) .

ها هنا سؤال مطروح علينا جميعا : كيف يمكن التصدى لحماية الإبداع ، في مواجهة عوامل القهر والتناحر معاً ؟

من نافلة القول أن تأتى الإجابة بضرورة التصدى للدفاع عن الإبداع . فهذا أمر يحدث على أى حال ، يحدث من المبدعين ومن دوائر اجتباية تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى . ومن نافلة القول كذلك أن هذا النوع من المشكلات لأجل بين يوم وليلة ، كما أنه لا يثبت على شكل واحد للحل على مر أزمنة طويلة ، ولكنه (من خلال ممارسات التصدى) يستغرق أعمار أجيال بكاملها ، ويتشكل بأشكال لا تكاد تقع تحت حصر .

ولكن الأمر المهم الذى يحتاج إلى كثير من الجهد هو أن السؤال المطروح لا يجوز إجهاض الإجابة عليه . السؤال المطروح يثير أسئلة أخرى كثيرة في السبيل إلى الإجابة عليه ؛ من هذه الأسئلة على سبيل المثال لا الحصر مايتأتى :

— ما الأشكال المختلفة للتناحر ؟

— وهل تستعين جميعها باستعداد السلطة التنفيذية وتحريضها للعدوان على المبدع ؟

— وما النماذج الرئيسية لرد فعل السلطة التنفيذية إزاء هذا الاستعداد أو التحريض ؟ ما النماذج نظريا ، وتاريخيا ، أى كما حدثت في واقعنا التاريخي ؟

الإبداع والحرية

« الرمز والسلطة »

دراسة من منظور فلسفي

رمضان بسطاوي سي محمد

١

ذات طابع حر . وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها في « الحداثة » بالمفهوم الفلسفي الذي يجاوز « صورة الحياة » السائدة التي تركزها أدوات الاتصال في المجتمع .

ويتناول الفكر للمعاصر قضية « الحرية » من خلال « التاريخ » ، على أساس أن التاريخ يمسد أفعال الإنسانية في سعيها نحو التحقق . والصورة الأولى للحرية التي اقترنت بها في التاريخ ، هي الحرية بالمفهوم السياسي ، حين استشعر الإنسان أن النظم الاقتصادية والسياسية ، تحد من أفعاله . ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة في الفكر الغربي ، لوجدنا أن الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتححرر من سلطة الدولة والكنيسة ، ذلك أن الدولة والكنيسة تدخلا في كل مظهر من مظاهر الحياة ؛ في العقيدة ، وفي السلوك اليومي على حد سواء ، وامتد نفوذهما إلى العلم ، والفن ، وأشكال الحياة المختلفة . وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية ؛ فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية ، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم . وإذا كان الإنسان في الغرب ظفر بالتححرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة ، فقد بات عليه مواجهة « عقل جمعي في الدين والعلم » ، يعبر عن نفسه في تنظيم أشكال

الحديث عن الإبداع ، يعني تجاوز أدبيات الفكر الفلسفي التي تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقل ، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التي تعبر عن أنطولوجيا الإنسان « فالحرية ليست ظاهرة ، أو واقعة ، أو حالة ، بل هي فعل^(١) » ، وهي بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلاً أيضاً ، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود . وإذا كان الإبداع فعلاً للتححرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبي بين المبدع وذاته ومجتمعه ، وأداته ، فهذا هو جوهر الحرية . ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف ، والموضوع الذي نريد أن نعرفه^(٢) ، في حين أن الحرية لا يمكن أن تدرك إلا في صميم الفعل ، الذي تمارس به وجودها . وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع ؛ فالحرية بمعناها العميق — الأنطولوجي هي إبداع الإنسان لنفسه ، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل^(٣) . والإبداع هو فعل التحرر ذاته ، الذي يتحسد في علاقة بين الإنسان والوسائط التي « يفعل » من خلالها . والحرية بهذا المعنى شرط « أولى » للإبداع ، كما أن الإبداع شرط لكي تصبح أفعالنا

الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه ، لكي يكون حراً ، فالفنان يكبل نفسه بقيود هي شروطه الخاصة ، لكي يقاوم بها الشروط العامة التي تفرض عليه من الخارج . ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أن الحرية المطلقة سلب محض ، بمعنى أنها عدم وموت . والحرية تعبر عن نفسها في جدل الإثبات والنفي ، وهذا يعني أن الحرية في الإبداع ليست هي التلقائية والعفوية ، وإنما يقوم الوعي بدور خلاق في تقديم مقاصد الفنان . وفكرة الوعي الكلي وفكرة المصير ، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليمر عن مجتمعه ، ويستشرف صوراً جديدة ، في التفكير والسلوك والحياة . فالحرية تقوم على المعرفة ، لأن الجهل لا ينتج حرية ، فالفنان الذي يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعي بمصيرها ، وكذلك الذي يجهل قوانين المادة التي يستخدمها في الإبداع ، لا يستطيع أن يسيطر ومن ثم لا يستطيع أن يكتب حريته ، وحين قال هيجل : « إن الحرية معرفة الضرورة » ، فإنه كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة . أما الماركسية فقد أكدت على هذا المعنى ، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة ، وإنما هي معرفة تلك القوانين والاستفادة منها في تحقيق أفعالنا . والحرية هي تلك الإمكانية – المتولدة عن المعرفة – التي يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة ، وبالتالي فهي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به . والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان ، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعمل الطبيعة ، وبالتالي فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها . وكل خطوة في سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان :

الحرية إذن معرفة وسيطرة ، وعمل الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة ، هي عملية التحرر . ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعي والحرية إلا إذا عمل على إسقاء الطابع الإنساني على الطبيعة ، عن طريق السيطرة عليها . والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم « المجال » الذي تتحرك فيه ، فهي لا توجد إلا في مواقف أو ظروف معينة . وهذه المواقف هي الشروط التي تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها . والحرية الواقعية هي تلك التي تحقق نوعاً من التبادل بين الذات

السلطة المختلفة في المجتمع ، هذا العقل الجمعي يوسخ ثقافة ما ، تحد حرية الفرد في الانفلات من أسر هذه الثقافة التي تتجسد في صورة الحياة التي يصدرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال .

وقد ارتبط معنى الحرية – في هذا الإطار التاريخي – بالسعى نحو القوة ، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة . والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً ، بل قوة مؤثرة في خلق أعمال معينة ، بمعنى أنها توزيع للقوى الاجتماعية ، فالحرية ليست أمراً فردياً ، وإنما هي مسألة اجتماعية ، ولها مظاهرها السياسية ، والاقتصادية ، والتربوية ، والنفسية ، والخلقية^(٤) ، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة^(٥) . والضرورة – هنا – تعني أن الحرية تتحرك في حدود الممكن ، أي في حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل . وقد ظهر هذا واضحا في معالجة كل من أسييتوزا (١٦٧٧) ، وهيجل (١٨٣١) للحرية . أما نيتشه ودلتاي واسبينجر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير^(٦) ، فالوعي بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية ، فالحرية لا تطابق العقل ، بل إن الوعي بالمصير يجعل الإنسان/المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً . فللمعبرية حدودٌ هي بعينها شروطها . وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة . فالشاعر لابد أن يعرف قوانين اللغة التي يكتب بها ، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة ، وهذه عقبة لابد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها . ولكي نحقق الحرية لابد أن نعي أن الضرورة مرتبطة بالزمان ، فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة ، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقص ، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضروري ، التي فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمني عن حقيقتها الأزلية . وفكرة الوعي بالمصير والوعي الكلي ليستا سوى تعبير فلسفي عن تلك الضرورة الوجودية في صميم الإبداع لا يفصل عن الحرية . أما الوعي بالمصير فهو ذلك الموقف الذي يجد الفنان نفسه فيه ، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد في عالم آخر أو يكون موجوداً آخر ، ولذلك تستحيل الإرادة إلى « مصير » ، من خلال الأفعال التي تقود الفنان إلى الوجود ، وتولد لديه الضرورة الخاصة في مقابل

والعلم والفن كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها - بوصفها أشكالاً رمزية معترفاً بها من قبل الجميع - مما يسهم في قمع القارئ والمؤلف والناقد، أي من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية. ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوي لهذه المنظومات الرمزية التي تعوق الإبداع إلا باكتشاف النطق الداخلي لها، عن طريق إبراز البنية التي تتحكم في كل إنتاج رمزي. إن السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفي خاص، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعي يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان، والمكان، والعدد، والعلّة، يسمح للعقول أن تتفاهم فيها بينها. وتحويل هذا المعنى المباشر إلى صورة رمزية سائدة في وعي البشر أمر لا يبدل عنه، لأنه يؤدي إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها. إن الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعي، فتقوم بتثبيت الواقع، لأن التضامن «المنطقي» الذي يعبر عن نفسه في الاتفاق حول دلالات الرموز، يؤدي إلى اتفاق أخلاقي حول الموقف من الواقع. أي تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة في يد مصالح الطبقة السائدة، ولا يصبح أمام القارئ، والمؤلف والناقد من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية، وليحقق حريته المنفتحة في المنظومة الرمزية التي شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها؛ لكي تضمن التواصل المباشر بين أعضائها، ولكي تميز نفسها عن الطبقات الأخرى. وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الإيديولوجي للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع، وأهمية التقسيم والتصنيف في التفكير والإبداع. ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية، يتم تهميش الثقافات الطبقة الأخرى في المجتمع، فيبدو كأن المجتمع يقدم ثقافة واحدة، وذلك لنفي الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التي يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى في بعض الأمور وتشابه في بعضها الآخر.

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة في المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التي نجحت الطبقة الحاكمة في جعلها منظومة رمزية، متفقا عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل^(٢). والمنظومات الرمزية أدوات تواصل

والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التي تقوم بين الذات والعالم لأنها تستند إلى العالم وتنبثق منه، وهي لا تعرف الانفصال المطلق، بل تتحدد بالاندماج في الأشياء والعالم. والحرية تلاقي وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج، وحوار متصل مع الأشياء والأخرين^(٣). فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة تعمل على نفي الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى، فالاستقلال النسبي يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة في رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية (بالمفهوم الإبداعي) التي تحقق صورة جديدة للواقع، وهذا يتم بالانفتاح على الماضي عن طريق اكتشاف ما تنطوي عليه الذات من إمكانيات، لكي تقدم صورة للحياة في المستقبل تحقق تحررها، في بناء قيمي.

٢

وإذا كانت الحرية متداخلة في الإبداع، فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية. ولذلك فإن درس الإبداع ينتمي إلى دراسات علم الجمال، ذلك العلم الذي يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً. والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفني، سواء تذوقه أو نقده أو إبداعه، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفني لدى المتذوق/القارئ، والمبدع، والناقد، وبالتالي فإن الإبداع، لدى كل منهم، يعنى الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن مواقف الحرية: هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة في الوعي بصيرتها المجتمع في سلم التسلسل حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/الإبداع، أم هل تنبع من الخارج في السلطة التي تتخذ شكلاً رمزياً يعبر عن نفسه في بنيات مستترة، نحاول هنا أن نكشف عنها، فالسلطة الرمزية هي سلطة لا مرئية، «ولا يمكن أن تُمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها»^(٤).

والتأثير السلطوي الذي تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يأتي من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات. ويتحدد المعنى الموضوعي للعالم عن طريق إجماع الذات التي تعطي للعالم بنيته. وتستخدم الأسطورة واللغة

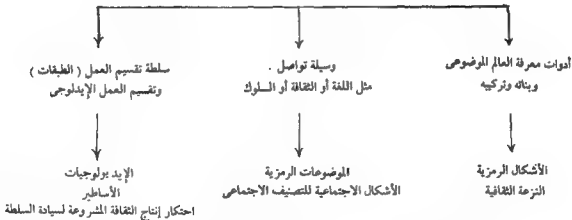
المتجبن في شئون الخطب والشعائر الدينية . ونقسم العمل الاجتماعي يمكن أن يؤدي إلى سلب أولئك الذين ليسوا رجال دين أدوات الإنتاج الرمزي ، التي يمارسون السيطرة من خلالها .

والسلطة الرمزية هي قدرة شبه سحرية ، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعتية من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع . وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها ، إلا إذا تم الاعتراف بها ، فهي علاقة تربط بين ممارس السلطة ، وبين من يخضع لها ، وهي تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه ، « إن ما يعطى للكلمات ، وكلمات السر ، قوتها ، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها ، وهو إيمان ليس في إمكان الكلمات أن تنتجها أو تولدها »^(١٦) ، وهذا يعني أن السلطة الرمزية هي سلطة تابعة ، أي أنها شكل من أشكال السلطات الأخرى بمهمة الإبداع هي مقاومة هذه السلطة الرمزية ، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها . لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها الاعتيادي ومن ثم السعي بمنطقها الداخلي . آنذاك يمكن خلعها الاعتقاد السائد ، الذي يبدو كأنه بدوي ، في كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعة عليها من الجميع . وتلك هي مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوا من القوة في المنظومات الرمزية ، للطبقات الأخرى .

ومعرفة ، تؤدي وظيفتها السياسية من حيث هي أدوات لفرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التي تسهم في هيمنة طبقة على أخرى . ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزي الذي يتمثل في إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة . وتدخل مختلف الطبقات والفئات التي تتعرض عنها في صراع رمزي للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعي الذي يكون أكثر ملاءمة لمصالحها ، « واستطاعتها أن تدخل في ذلك الصراع ، إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التي تعرفها الحياة اليومية ، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين في الإنتاج الرمزي »^(١٧) . ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية في الشكل .

وتحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية في تكوين المعنى ، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد ، وترسخ هذا المعنى الموضوعي شرطاً لقيام التواصل في المجتمع الواحد ، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية ، وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي . وتتحول السلطة الرمزية — من خلال الإجماع — إلى سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزي ، لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخرى في المجتمع . وتتباين المنظومات الرمزية إذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قلة من المتخصصين . فمثلاً تحول الأسطورة إلى دين بالمفهوم الأيديولوجي ، لا يمكن أن يفصل عن تكوين قلة من

الأدوات الرمزية^(١٨)



والسؤال الآن : هل يمكن مواجهة تغييب الهوية ، أو عناصر التسلط التي تعوق الإبداع ؟

والإجابة أن المعرفة هي أداة مواجهة السلطة المرفية واللامرئية في الواقع ، والمعرفة ليست على إطلاقها ، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة^(١٣) ، أي أننا نهتم بالطريقة التي تتولد بها المعرفة ، فليس من المهم - في الإبداع - التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة ، وما قد يتعلق بشيء آخر ، وإنما المهم هو أن تبيين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة . ويتعلق الأمر ، إذن ، بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولاً لا فاعلاً ، بمعنى أن نبحث عن معنى الشيء من خلال علاقته بالقوة التي تملكه ،^(١٤) ومن حيث إن قيمته هي تراتب القوى التي تظهر فيه . فالمعرفة هنا ليست بحثاً في الحاشية ، فهذا معناه التوقف عند المتافيزيقا ، وإنما التساؤل عن القوى التي تمتلك المعرفة ، وبالتالي التي تجوز السلطة . ولقد بينَ نيتشه أن إرادة المعرفة هي إرادة قوة Power ، وأن المعرفة قوة وتسلط ، لأن وراء إنتاج المعاني قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة . وما تفعله المتافيزيقا أنها تقوم باختزال تلك القوى ، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية التي تحدد المعنى . والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيم التي حكمت هذا التاريخ ، البنية التي وضعت المعاني ، وأطلقت الأسماء ، وأولت العالم ولونته ، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة ، صادرا عن من بيده الهيمنة ، وتصبح استراتيجية التسمية استراتيجية هيمنة وتسلط^(١٥) . فالسيد هو الذي لديه الحق في إطلاق الأسماء ، والقوى - في الواقع السياسي - تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع . ولما كان معنى الشيء هو القوة التي تستحوذ عليه وتملكه ، أصبح توليد المعاني وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة في المجتمع ، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة^(١٦) . والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار ، ولذلك يصبح التفكير في السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التي بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول ، أي أن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة ، أو بالأساليب التي يتحول معها الأفراد إلى ذوات ، أي السبل التي بها يوضع الأفراد ذواتهم ،

ويخضعونها لنظام خطاباتهم ، بمعنى البحث في علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها في خطاب واحد . ولذلك ينبغي أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة ، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التي تنشكّل يوماً وتدخل بؤرة الصراع ، وعدم اختزال السلطة في اليمين واليسار ، لأن البحث في العلاقات والأساليب التي تكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التي تحصلها الصراعات داخل السلطة ؛ فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعي ، بل تكمن في علاقات القوة التي تسيطر على المجتمع . واكتشاف هذه العلاقات ، يجعل البديع يمتلك الوعي بالتحريم من سلطان التسلط .

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثّر لدى متبجي الفكر المعاصر ، لا سيما ميشيل فوكو ، وديدا ، وبيروجين هيرماس ، ولكننا نركز - هنا - على علاقة السلطة بالإبداع ، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذي يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من « كل » هو العملية الإبداعية ، وبالتالي فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة ، سواء عند القارئ/الناقد ، أو المبدع ، أو الناقد ، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلقت النتائج نظراً لكثرة العناصر التي تتداخل في هذه الخبرة ، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التي يخلون بها . إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث في قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التي تجسد هذه الفنون ، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبي وآليات المجتمع الاقتصادية في التبادل ، وأنماط الرواية ونظريات البطل ، ودورها في استخدام اللغة التي تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة . وبذلك نحل علم الجمال المعاصر عن التساؤل المجرد لقضايا الفن والإبداع الذي كان سائداً في علم الجمال التقليدي .

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية في تلقى العمل الفني والخبرة الجمالية عند المبدع . وقد

بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالي . ويغيب هذا البعد المعرفي أو الفلسفي الذي يعكس رؤية سكنوية للعالم في الكتابات التي تناولت نظرية المحاكاة ، مما يكشف عن الطابع المثالي في تطبيقاتها في النقد والإبداع ، لأن المحاكاة في الفن هي محاكاة الموضوع الجمالي في جوهره وكيته ، أي محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقي . وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التي قدمها أرسطو للإبداع الفني كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن في عصره ، إلا أن رؤية أرسطو فهمت في الحضارة الهلنستية على أنها شروط للإبداع ، بينها هي - في كتاباته - ليست كذلك . ولذا جاء كتاب « فن الشعر » هوراس (١٩) ليضع قيوداً على الفن والفنان ، إذ كان همه الرئيسي هو وضع قواعد للفن ، وكميافيات محددة لآليات الكتابة . وبدلاً من أن تفتح الأفاق للفن ، أغلقت كل الأبواب . ولقد كان الفكر الجمالي المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالي السابق ، وهذا ما نجده في تحليلات هيدجر - على سبيل المثال - لكتابات أرسطو ، حيث توصل إلى أن التفكير الجمالي هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية . والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه ، في أشكال حضارية وثقافية إلى جناب الدين والقانون والفلسفة ؛ ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية ، دون أن تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفني (٢٠) . وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفني ، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذي الدلالة Significant Form ، أي تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالي الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله ، وحجتها في ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فني معين . ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حيّة معينة وهي الألوان والأصوات والكلمات والكتلة ، ويقدم الفنان بترتيب المادة والربط بينها . وقد أكد بنديكتوشه B. Croce ذلك ، ويبر أن الواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن المادة الوسيطة التي يعمل من خلالها ، فالحدس الفني لا يوجد إلا مرتبطاً بالوسيط المادي ، مثلاً لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلي (٢١) .

رُجِّح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع ، لأن تجربة القارئ/ الناقد هي تجربة ماثلة لتجربة الفنان المبدع ، كما أن قراءته للعمل الفني - تنطوي على عملية إعادة تركيب وبناء (١٧) ومن ثم خلق جديد للعمل الفني ، بينما يميل علم الجمال التقليدي إلى التفرقة بين الناقد والمبدع ، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد ، في حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان .

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني وإنتاجه ونقدمه من منظور علم الجمال المعاصر ، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكي التي شكلت سلطة تنوِّق الإبداع ، حتى تحوّل علم الجمال من علم معياري إلى علم وصفي . فعلم الجمال التقليدي كان يضع صورة ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني ، بينها علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية ، ويهتم بتحليل عناصرها ، ولذلك اختتص الصفة المطلقة في الأحكام ، وحلت محلها السمة النسبية في التحليل والتقييم .

وأولى النظريات الكلاسيكية التي سيطرت على التفكير الجمالي ، ولا تزال تعمل آثارها فنيا ، نظرية المحاكاة ، التي تهتم - في الأساس - بموضوع العمل الفني ، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكي يتوقف عند الموضوع الذي يعالجه العمل الفني ، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفني بوصفها تركيباً للموضوع . ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرية المطلقة للفن ، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلي والأخلاقي في الفن بالعمل الفني نفسه . ومعظم الكتابات التي حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن في الفكر العربي ، قد اهتمت بهذه النظرية ، نظراً لتأثير النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو ، فترجمت أعمال أرسطو في الفن : « كتاب الخطابة » و« فن الشعر » إلى اللغة العربية أكثر من مرة (١٨) ، وهذا يبين إلى أي مدى مارست هذه النظرية « سلطة » في نظرية الفن . والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا ، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذي تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق . هذا

شارل لالو في كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » الذي يفسر الفن في ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع^(٢٣) ، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسولوجية في الفن مثل اتجاه جولدسمان ، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت ، والبنوية والسيميولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .

٦

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي ، واعتبرها خبرة إبداعية عميقة لحرة المبدع ، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص ، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقي العمل الفني وتتميز بموقف خاص عن الموقف العمل الذي يتخذه الإنسان في حياته اليومية وظواهرها في الخبرة العادية ، لأن الإنسان في الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة ، ويسمى من خلال نظره إلى أن يدخل في سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ، ويرتب سلوكه بما يسهل في ممارسة السلطة في محيطه الخاص ، بل ممارستها على نفسه - دون وعي - ليجد له مكاناً في الوجود الاجتماعي^(٢٤) . يبنينا في الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر السلطة ، سواء تلك التي يمارسها الإنسان على نفسه ، أو يمارسها النظام القانوني والاجتماعي والسياسي والأسرى عليه ، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة . وإقبال الإنسان الحر على العمل الفني - (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أجنبي ما ، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) - محاولة لممارسة الوجود الحر الذي يمتلئ مختلف جوانب الذات الإنسانية .

وقد اختلف علماء الجمال في تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقي ، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع . فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية ، ولكنها تتميز بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز^(٢٥) وجون ديوي الذي يرى أنها تمثل أسس الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية ، ولكنها عميقة للخبرة اليومية . وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنساني يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته . وإذا كان

ونلاحظ في النظريات التي سادت الفكر الجمالي فترة طويلة منذ العصر اليوناني حتى كانت ، أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفني ، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفني ، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن ، فمثلاً نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكي المعاصر لها ، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدي ، في حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسي ، والسبب الذي يجعل هذه النظريات محدودة ، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي ، وإنما تحمِلنا إلى خارجه ، وهذه الحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع في الفن ، وإنما نناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع ، وهو ما قد يتماس مع العمل الفني في بعض العناصر ، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه .

وقد حدث تحول مهم في الفكر الجمالي بعد ذلك ، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع ، مع الاستفادة مما أتاحت تقدم العلوم الإنسانية في فهم الظاهرة الجمالية ، وموقعها من الحضارة المعاصرة ، مع تأكيد نفوذ العمل الفني وتكامله ، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارئ والنقاد . ويرجع هذا التحول في الدراسات الجمالية إلى جهود كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) لأن كتاباتها أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو ، مثل ، الشكل والمضمون في العمل الفني ، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية ، والجميل والجليل ، وساهية الفن وصلته بالواقع ، وطبيعة العمل الفني ، والفن والإبداع الثقافي للأمة ، وتاريخ الفن وتاريخ الوعي الإنساني ، والموهبة وهل هي استعداد عقلي أم تراكم خبرة ومعرفه ، وتحول علم الجمال من علم معياري إلى علم وصفي^(٢٦) . مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الإنسانية المعاصرة أن تتطور إلى ما هي عليه الآن . إن رؤى كانت وهيجل قد وضعت الفن في سياق التعبير عن تنامي وعي الإنسان بذاته وواقعه ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التي يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه ، مما مهد لظهور مدارس متباينة في الفن ، منها ما يتم بالبعد الاجتماعي والسياسي ، مثل محاولة

وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين في صياغة نظريتهم عن الإبداع الفني، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية، لأنه يعمل على نفي سلب هذه الحياة ونقدها. ولا يتسنى للإنسان نقد هذه الحياة، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة، فالإنسان في عالم الدولة مرتبط على نحو عضوي بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف في سلوكه، على النحو الذي يتيح له التواجد في هذا العالم. واللغة الوحيدة التي تتيح له التواجد، هي لغة التسلط والقهر، بمعنى عمارسة السلطات التي يخولها له المجتمع. ويبدأ الإنسان في ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به، وهكذا. ولذلك فالن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط، والفن هنا ليس ضرورة وجودية، أو اجتماعية أو نفسية فحسب، وإنما هو ضرورة سياسية أيضاً، ذلك أنه يقدم بنقد الثقافة... (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضاً) - التي تركز عليها صورة السلطة القائمة في المجتمع، لأن صورة السلطة، هي التي تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوي لممارسة التسلط بشكل هرمي. والإشكالية هنا ليست في الأفراد، وإنما في صورة الحياة التي ترغم المجتمع على تبني شكل معين للدولة. والفن بهذا المعنى هو ففتح آفاق جديدة وصور أخرى للنحية. والمتلقى يمارس هذه الخبرة، لأن فعل التلقى فعل حرّ تلتقي له بنية زمانية خاصة، ويمكن له صفة الأسطوري والمقدس.

وتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من: تيجورج لوكاش، وهريبرت ماركوزة، ونيودورادورنو، وهوركهايمر وهيربراس.

ومن الاتجاهات التي ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية، ولها طابع خاص، الاتجاه الفينومينولوجي الذي يمثل من علماء الجمال المعاصرين أورتيجا جاسيت Ortega y Gasset ورومان انجاردن وميكل دورفين. ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفني لا يقل عن الجهد الذي يبذله

الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته، فإن هناك تنظيمًا عائلاً يحدث في النشاط الفني لدى المتلقى، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له في النهاية متعة استيعابية - Aesthetic pleasure، لأن المتدوق لا يقف عند حد التدوق السلبى، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم، بحيث يجعله متألّفاً ذا دلالة. وهذا يعني أن المتلقى يشارك في إنتاج الدلالة في العمل الفني، بما تتيحه له خبراته وثقافته، ومدى إيجابيته في تناوله للعمل الفني. وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية في الحضارة التي يتسنى إليها وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة.

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية. ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألماني فريدريش شيللر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) الذي قدم نظريته الجمالية وربطها بنظرته في اللعب. والمقصود باللعب هنا، كل نشاط إنساني حر، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل. والعمل الفني في جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانيات (٢٦).

وقد استفاد فالتز بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) من نظرية شيللر، ودفعها إلى أفق أرحب، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع الشخص إلى السير في طريق المتعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة، والتي تسجن الفرد في أسر مطامعه الخاصة به، بينما في العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذي يعيش فيه، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان في عملية التلقى، وكيف أنه يختلف عن إيقاع الزمان في الحياة اليومية. ويقوم المتلقى أيضاً بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التي يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية. وهذا التقديس للزمان والمكان، أو إضفاء الطابع الأسطوري الخاص بها، يجعل خبرة الإبداع في تلقى العمل الفني مختلفة عن سائر الخبرات في الحياة اليومية التي تقاس بصورة كمية مباشرة (٢٧).

المتلقى ، لا سيما حين يعيد القارئ ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق . الذى هو فعل لا شعورى يقوم به المتلقى لكي يتواصل مع العمل الفنى . فالعمل الفنى يخلص المتلقى من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره ، وتقوم خبرة الإبداع فى تلوق العمل الفنى عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقي عنها ، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها ، لأن المتلقى يعيد بناء الانفعالات التى يقدمها العمل الفنى على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات فى الحياة اليومية ، ويدخلها فى دائرة الوعي والخيال الخلاق الذى يصوغها - بدوره - فى صورة جديدة .

إن سجن العمل الفنى فى أسر الإحساس - الإدراك الحسى - فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب ، فتره إلى الذاكرة التى تمتلئ بما هو جازم لدينا من تصنيفات ، بينما الانفعال الجمال يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفنى على نحو خلاق مثلاً فعل الترخاوى - بعد ذلك - فى قراءته للخرافيش ، فمارست ذاته خبرة الإبداع فى تحليل الموت ، أى صورة الموت ، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب ، والقراءة - هنا - ليست مجرداً من الواقع فحسب ، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة ، تُظهر خصوصية المتلقى وإبداعه ، على الرغم من استقلال العمل الفنى ، إلا أن العمل الفنى ليس حيادياً كالعلم ، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر فى الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقى ، وهو محور الخيال لدى كل منهما ، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذى يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية ، وذلك لأننا فى الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء ، ويتيح المسافة النفسية بين القارئ والنص حرية للقارئ فى إعادة بناء النص . وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع فى تلوق العمل الفنى ، وأضحى العمل الفنى نوعاً من التخييب للقارئ ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساوياً لحضور الكاتب ، لكى يدير حواراً معه ، ويقدم خبرته الإبداعية فى تلقى العمل الفنى على نحو خاص به تماماً .

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغى أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعي والخيال الحرية ، ولذلك فإن

ولعله يجب علينا فى هذا الصدد ، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوى فى قراءة « الشحاذ » لتجيب محضوظ على أنها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب^(٢٨) ، وقد تراجع الرخاوى عن هذه القراءة فيها بعد تجاوزها فى تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية . وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة ، وبالتالي يفسرها القارئ/الرخاوى من خلال ذاكرته العلمية المدونة ، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التى يقابلها بوصفه طبيباً ، وبالتالي كان يرى أن خبرة المتلوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذى كان يراه جون ديوى فى تفسيره خبرة المتلوق للعمل الفنى عند المتلقى ، بينما (الشحاذ) من حيث هى عمل أدبى ، صورة للانفعال ، وليست الانفعال ذاته . إنها تتضمن وعياً به ، وإعادة بناء وتنظيم له ، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form) . فتعدد المستويات ، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية .

هذا النوع من القراءة لا ينطوى على تحرر القارئ ، على المستوى الإنسان للذاكرة التى غرسها المجتمع فيه ، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية فى إعادة بناء النص ، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية ، بل تشد النص إلى هذه الخبرة . وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل ، قامت بأسر النص . وبرغم تحول الرخاوى من وضعية جون ديوى إلى فينومينولوجيا

الخارجية ، وأطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية .

وأخيراً فإن خبرة الإبداع لدى المتلقى / القارئ تتوقف على مدى إيجابيته في تلقي العمل الفني ، لأن التأمل السلبي يجعل المتلقى مجرد مشاهد للعمل الفني ، بينما التأمل الإيجابي يجعل المتلقى مشاركاً في الإبداع .

(٧)

أهتم علم الجمال المعاصر بالنقاد بوصفه متذوقاً للعمل الفني ، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي ، لأنه لا يكتفى بالمتلقى فحسب ، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضاً . ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً . وخبرة الإبداع ، في النقد ، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودي والمعرفي والإنساني . والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبية للعمل الفني ، وإنما هو تقبل إيجابي مشترك ، ويفترض في المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار ، والانتباه لعناصر الجمال وخصائص العمل الفني . وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفني ، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية ، القدرة التي تساعد على تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمي إليها ، أي أن عليه إدراك التطور الحضاري والسياسي والاجتماعي من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدراستها ، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعي الكامن فيها ، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذي يعيد بناء العمل الفني لحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التي ترتبط - من بعيد - بالعمل الفني على نحو أو آخر . وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر ، الذي يركز على العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام ، أما أن ينصرف النقد عن ذلك ، ويتم بالفنان الذي أبدع العمل الفني ، أو دراسة العصر ، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الفنان ، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه .

بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية ، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة . ونشترط نظرية بريخت في علم الجمال وعي المبدع - أيًا كان نوع الفن - بهذه المسافة النفسية بين العمل الفني والمتلقى ، بل عليه أن يسهم في خلقها بكافة الوسائل . ولقد لجأ بريخت في المسرح والسينما إلى التفریب ، وخلق التنافر بين الوحدات التي يتكون منها العمل الفني ، بحيث يظل وعي المتلقى يقظاً مشاركاً في إنتاج النص . وقد تعمد بريخت هذا في المسرح ، حيث كان يستخدم الأقنعة ، وتعمد هذا في السينما أيضاً . فليست السينما لديه الفن الذي يقوم على التأليف بين الفنون ، وإنما هي فن التنافر بين الفنون ، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفني يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفني ، ويحرره من استخدام وعيه في بنائه العمل الفني ، فقدم - في فيلم سينمائي قام بإخراجه - «يوم في حياة عامل عاطل» - موسيقى مبهجة مرحلة تتناقض مع حالة العامل الحزين ، حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التي تكتنف العامل ، وتجعله ينغمس في تيار الحياة اليومية ولا يتحرر منها . ولعل في موقف بريخت بعض المغالاة في الحرص على وجود هذه المسافة النفسية ، مما جعل الفكر المجري لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية .

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى ، من جوانب مختلفة ، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التي أشرت إليها سابقاً ، فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الاستيقاظ الفسيولوجي Aesthetic physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وكيف ترتبط بالنشاط الحسي عند الإنسان . ويلاحظ علماء الجمال في هذا الاتجاه أن لحاسي البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى في استقبال العمل الفني ، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة ، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخل للعمل الفني . وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس في إدراك فنون مثل العمارة . وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا ، تحدث في داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال

يعتمد على أساس فلسفى ، أو أساس ميتافيزيقى ؛ وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذى يهتم بوصف الكيفية التى يحدث بها الإبداع ، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع . ويكفى أن نشير إلى المعنى الفلسفى للإبداع والمعنى الجمالى . فالمعنى الفلسفى للإبداع مفاده أن الحياة والوعى يتسمان بالابتكار ، ابتكار للأشكال الفنية والأفكار . أما المعنى الجمالى فهو إنتاج عمل فنى أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة . أما المعنى اللاهوتى للمخلوق فهو الخلق من العدم ، بينما الخلق الفنى ليس خلقاً من عدم ، وإنما إبداعاً من خلال الإمكانيات المتاحة فى الواقع . أما المعنى النفسى للإبداع عند فرويد فهو أن الفنان ليس شخصية متفردة ، وأن الخلق الفنى هو البديل عن اللعب الطفولى ؛ ذلك لأن الإنسان لا يتخطى عن طفولته ، ومن ثم فإن الخلق يقترب من التسوهم ، فالتوهم — لدى فرويد — هو صورة من صور الخيال الخلاق ، حيث الفنان يصنع التركيب الشعرى لعناصر موجودة فى الواقع . ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس ، الذى ينحصر منهى تجريبياً فى دراسة الإبداع ، فإننا لن نتوقف عندها كثيراً ، لأن دراسات مصطفى سوف عن العبقرية والفن والإبداع ، فى كل فن على حدة ، قد قدمت إسهامات فى ذلك المجال . وما نريد أن نركز عليه — فى هذه الدراسة — هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع فى تكرار ما هو سائد فى الدراسات الرائدة التى وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع .

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة . على نحو ما نرى فى جهود هيرماس . وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع ، وهو غلط فى التفكير وأسلوب فى الحياة ، يسعى لخلق صورة أفضل ، ونفى للصورة القائمة فى الوجود . وأصبحت كلمة « الشعرى » لا تطلق على العمل الإبداعى فقط فى الإنتاج الفنى ، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة ، وينفى الصورة القائمة . والفن — بشكل عام — صورة من صور نفى الحياة القائمة ، لأنه خروج على النظام القائم فى الحياة اليومية ، القائمة على المنفعة ، والكلم ، والتعبية لما هو سائد ، بينها جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد .

ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة « عن » العمل الفنى ، معرفة قاصرة لا تؤدى إلى النفاذ إلى طبيعته

إن الناقد الذى يمارس هذا الضرب من النقد يعيش فى سجن المعلومات المدونة فى الذاكرة . ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يظل فاعلية النص فى العصر ، لأنه يسجنه فى تاريخه الخاص الضيق ، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة ، لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر . ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة ، ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير، وشيوع فى ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/المتلقى عن العمل الفنى وبنائه ومعانيه إلى شرح النص ، والفنان الذى أنتجه ، وحياته ، وطبيعة العصر ، والمجتمع الذى ينتمى إليه ، وإشكاليات الواقع والمجتمع ، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفنى . وهى ممارسة تقليدية لا تسهم فى كشف الإمكانيات القائمة فيه ، بل تخلف حججاً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه .

والنقد فى منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير ، لكن التفسير — أياً كان منظوره — يأتى فى مرحلة لاحقة بعد الفهم . ففى منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفنى من خلال لغة هذا العمل ، ثم نبحث فى مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفنى ، وبنية المجتمع أو الثقافة التى ينتمى إليها النص ، بهدف الوصول إلى تحديد « رؤية » العالم ، وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لفتين . واللغة هى صياغة شكلية للوعى والتفكير ، ومن ثم لرؤية العالم . ولذلك فالمرحلة الأولى فى تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فنى . ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم ، فهذا معناه عزل النص ، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية . وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية ، التى تستدعى من الذاكرة ما يسهم فى إثقال العمل الفنى برؤى لم ينطق بها ، وإنما هى رؤى الناقد التى يسقطها عليه .

(٨)

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خيرة المبدع فى إنتاج أثره الفنى ، وقدم المنظرون نظريات عدة فى هذا المجال ؛ بعضها

تعلم الدرس المستمر، لكي يستفيد الفنان من موهبه في إنتاج الأعمال الفنية . أما الانتماءات الماركسية وغيرها من الانتماءات ذات الطابع الاجتماعي ، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير إليها النص ، وقد تطورت هذه الدراسات - لدى جولدمان - إلى سوسيولوجيا الإبداع ، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة . وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوى الاجتماعية داخل الأمة . وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة همومه وقضاياها ، فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن على حد تعبير لوكاش لأنه يصوغ هموم الوعي بصياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية . والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان فحسب ، وإنما يدل على ثقافة المجتمع ، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة . ومن ثم فإن قراءة الملتقى هي إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية ، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المتعلق على ذاته ، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد . والنص المغلق هو النص الذي يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي ، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله ، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة ، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلي للنفي Negative dialactic ، وهو يعنى الحداثة الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة ، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يتركز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل ، والإنسان ، والوجود ، أي جعلته إنساناً ذا بُعد واحد ، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها . فالإبداع في المجتمع يعنى نفى الواقع ونقله . أما الأعمال الفنية التي تركزس الواقع ، وتدعو إلى العودة إلى الماضي التاريخي فهي لا تتصف بالإبداع ، لأن الإبداع مرتبط بالحداثة ، التي هي تغيير شمولي للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك ، ولذلك فإن معيار الإبداع في الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة . والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معنى الإبداع وخصوصيته . فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفني ودليلاً على الإبداع ، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعي لا يتطابق مع السلوك (العمل الفني) أي أن الوعي يتجاوز السلوك دائماً ، وبالتالي فإن وعي الفنان ليس دليلاً على الإبداع ، لأن العمل الفني هو التحلي الحقيقي للإبداع . إن وعي بلزك الأرسطراطي أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التي ينتمي إليها ، وعلى المستوى الفلسفي كانت الانتماءات التي تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقريه بوصفها مصدراً متمايزياً للإبداع ، وهي صورة من صور « الهوس » الذي أشار إليه أفلاطون في محاورة « فايدروس » . ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة

- ١ - ذكرها إبراهيم : مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠ .
- ٢ - تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكرى الإسلام هو : « إرادة تقدمتها روية مع تميز » ، والفعل هو ما يصدر عن الإرادة : انظر في تفصيل ذلك : مفهوم الحرية في الفكر العربى المعاصر : منية الحمادى مجلة الفكر العربى المعاصر عدد ٧٨ - ٧٩ ص ٣٥ - ٤٧ .
- ٣ - الحرية والفعل في القرآن الكريم : أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنسان ، مثل الصبر الجميل ، والفن هو فعل إنسان ، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الإنسان إلى تحقيق صفة الجمال ، والإبداع في القرآن هو إبداع الفعل البشري الخلاق ، وإبداع الأعمال الفنية ، والثانية جزء من الأول وتتفرع عنه .
- ٤ - تناول جون ديوى موضوع الحرية من منظور اجتماعى وثقافى في كتابه الليبرالية والفعل الاجتماعى Liberalism and Social Action (١٩٣٥) ، والحرية والثقافة Freedom and culture (١٩٣٩) . فالعلم في المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة ، بينما المدرسة الحديثة التى تسعى للحرية ترى في المعلم عضواً في جماعة يعمل مع التلاميذ ، ويؤدى وظيفة اجتماعية ، ويشترك الجميع في تنسيق مشروع اجتماعى ، وبذلك تصبح أعمال التلاميذ ذات طابع إيجابى يشارك في العمل ، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب . انظر : أحمد فؤاد الأهرات : جون ديوى دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٢ .
- ٥ - يرى أينشتاين Einstein في كتابه The Worlds I see (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب ، وإنما وفقاً لضرورة باطنية أيضاً . ص ٢ .
- ٦ - ظهرت فكرة الوعى بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو في البداية ، ثم بحث هذه الفكرة في شعر هولدرلين Holderlin وبغض الشعراء الألمان في القرن التاسع عشر . والرعى بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة . والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقاً لها . ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضوراً قوياً لدى جورج لوكاتش ، وهى الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والرعى المجرى . انظر في تفصيل ذلك : رمضان بسطوىسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .
- ٧ - انظر في معارضة ميرلوبونى للحرية المطلقة عند سارتر كتابه « المرئى واللامرئى » ترجمة سماد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد (١٩٨٧) .
- ٨ - بير بورديو « الرمز والسلطة » ترجمة عبد السلام بنبدى العالى ، دار توفيق للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢ .
- ٩ - ننبى الآن المنظمة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب ، بحجة فهم العصر ، دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة ، مما يجعل الأنا تذبذب في الآخر ، وبالتالي تفقد حريتها في إبداع ذاتها ، وتقع في التهمة والتكرار والتقليد .
- ١٠ - بير بورديو : الرمز والسلطة ص ٥٦ .
- ١١ - السابق : ص ٥٧ يتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .
- ١٢ - المرجع السابق : ص ٦٠ .
- ١٣ - المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث في الحقيقة المطلقة ، فهذا وهم ، وإنما الذات هى التى تتخلع ذلك كل الأشياء ، ولذلك يقول نيتشه : « إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه . . وحتى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كيانى الأشياء الأخرى . إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر » .
- ١٤ - بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع يدافع الحقيقة ، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة . انظر تفصيل ذلك في « مشكلة الحقيقة في الفكر الفلسفى » رسالة دكتوراه مخطوطة ، لفؤاد ذكرى جامعة عين شمس . وانظر أيضاً : عبد السلام بنبدى العالى « أسس الفكر الفلسفى المعاصر » : مجازة المتأنيذا . دار توفيق للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦ .
- ١٥ - مطاع صفدى : استراتيجيات التسمية في نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية ببغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .
- ١٦ - « أن تطلق الاسم هو أن تكون سيداً ، هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع » ذكر نيتشه هذا القول في الفصل الأول من كتابه علم تكوين الألفكار genealogy . وذكره عبد السلام بنبدى العالى في كتابه : مجازة المتأنيذا ص ١٤٨ .
- ١٧ - أميرة حلمى مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف - القاهرة ١٩٨٩ ص ١ وما بعدها .
- ١٨ - هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو ، منها ترجمة شكرى عياد وترجمة إحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة .
- ١٩ - هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
- ٢٠ - انظر :

Hegels Aesthetics Lectures on philosophy of fine Art: Trans T.M. Knox Oxford University press. 1975. Vol. I P 18.

٢١ - كرونتشه : للمجمال في لفظة الفن ترجمة ساسى الدروبي دار الفكر العربى ١٩٤٧ ض ٤١ - ٥٥ .

٢٢ - انظر :

Milton C. Nalm: *Aesthetic Experience and its presuppositions*. Harper & Brothers publishers New York. 1946 p. 144- 146.

٢٣ - شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا دار الأنوار - بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٦ ص ١٠٦ .

٢٤ - انظر :

M. Horkheimer: *Authority and Family Today* , in R. N. Anshen, ed., *The Family: Its Function and Destiny* (New York: Harper & Barothers, 1949) p. 340.

٢٥ - ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي : ترجمة مصطفى بدوي الدار القومية للكتاب القاهرة ص ١٤٥ .

٢٦ - فريدريش شيلر : رسائل في التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٢٧ - انظر :

H. Arendt ,: *Introduction; Walter Benjamin— 1882 1940*. New York: Schocken 1969. p55.

٢٨ - يحيى الرخاوى : قراءات في نهج محفوط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧ - ١٩١ .



الخطاب والسلطة

عند ميشيل فوكو

محمد علي الكردي

إن اهتمام فوكو بتأصيل مفهومه «الأركيولوجي» الخاص بالممارسات الخطابية وما أدى إليه هذا التأصيل من تجاوز تام لمفهوم النسق العام الذي تعتمد عليه البنيوية في بناء تصوراتها وهيكلها المفاهيمية ، قد أدى به ، في نهاية الأمر ، إلى الوقوع فيما يشبه العشوائية المنطوقية وانعزال الممارسات الخطابية عن حركة الحياة وفعاليتها المختلفة . ومن هنا ، تولدت لديه ضرورة ربط الممارسات الخطابية بضرور من التوجيهات السلطوية التي لا مناص منها لكي تنتظم هذه الممارسات إلى حد ما ولكي تحقق الأهداف الاستراتيجية المنوطة بها والمرغوب فيها من حيث التراكم المعرفي ومساندة التنظيمات والمؤسسات السلطوية في دعم خياراتها وضبط وتعديل مواقفها وفقاً لمقاومة المادة الخاضعة لها سواء أكانت جسمية أم نفسية . وهذا هو ما لمسه كثير من المفكرين والكتاب وعلى رأسهم «بارت» في الوظيفة السلطوية للخطاب ، وهي الوظيفة التي بدأ فوكو يعنى بمواجهتها وكشفها وتحليل التقنيات والوسائل التكنيكية المختلفة التي تعتمد عليها . ولعل ذلك يبرز بوضوح ليس بعلة وضوح من خلال «خطابه» — البرنامج — الموجه إلى الكوليج دي فرائس والمنشور عام ١٩٧١^(١).

إن خطورة الوسائل القمعية التي تمارسها السلطة بواسطة الخطاب ليست راجعة ، في نظر فوكو وكما نتصور لأول وهلة ، إلى وسائل التحكم الخارجية التي عرفتها الكلمة المكتوبة عبر تاريخها العصب منذ عهد الظلام وحتى بدايات عصر الديمقراطية الحديثة ، وإنما إلى عملية التنظيمات الداخلية للخطاب نفسه ، التي تقضى في ظل ضرور من الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإصبار ومساحات من الإنصاف والإعلان تحكم ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال وما يخضع للتحديد

والكشف والابتكار وما يتبع نظم التعقيب والتبرير والتكرار ، وذلك وفقا لمعايير ضمنية من الخطأ والصواب والحقيقية والزيف لعل أبرزها ما يتجلى في التحريمات التي تنصب على موضوعات السلطة والجنس .^(٦)

وإذا كان هناك ارتباط وثيق بين السلطة والخطاب ، كما يذهب فوكو ، فإن ذلك ليس مجرد تخطيط وتنظيم من قبل السلطة فحسب ، وإنما لأن هناك علاقة أنطولوجية ، إن صح هذا التعبير ، تجمع بين اللغة وأنماط الهيمنة الاجتماعية .



المستويات — بلا شك — الدور الذي يلعبه الخطاب ، موضوع الدراسة ، بالنسبة للخطابات المعاصرة والخطابات المحيطة به ، إذ إن هذا الخطاب قد يقوم بالنسبة لها ، بدور « النموذج الصوري » الذي تحاول أن تطبقه في حقولها الدلالية المختلفة ، وقد يكون على العكس ، نموذجاً معبراً عن خطابات أكثر تعمياً وتجريداً منه ، وقد يكون مرتبطاً بعلاقة بارزة من التشابه أو التعارض مع خطابات أخرى في مجال بعيد نسبياً . وليس من شك في أن معظم هذه الأبعاد التي يولدها الخطاب « الرائد » أو « النموذج » تتواجد أو تتعايش في الخطاب العربي الحديث والمعاصر وإن كان غالباً ما يتم توظيف هذا النموذج بطريقة ضمنية أو مضمرة . وليس أدل على ذلك من هيمنة « النموذج الغالي » ، الذي انحسر في أوروبا إبان انتشار فلسفة التنوير ، على كثير من الكتابات العربية التقليدية ، بل حتى على بعض البرامج الإذاعية التثقيفية الحالية التي قد لا يغلو مضمونها من مادة علمية لا غبار عليها من حيث فائدتها المباشرة .

لكن مستويات الحسم هذه لا ترتبط بممارسات خطابية بحتة. ذلك أن الاختيار الاستراتيجي لمستوى نظري أو مفهومي معين في تكوين خطاب يتصل إلى حد كبير بالوظيفة التي يمارسها الخطاب الرائد في حقل الممارسات « اللاخطابية » ، أو بعبارة أخرى إن الاختيار الاستراتيجي قد يتسم في قواعده الأساسية إلى ظروف خارجة عن الحقل الخطابي . وهذا شيء واضح بالنسبة للاقتصاد الذي يلعب دوراً هاماً على مستوى السياسات الحكومية ، وعلى مستوى الممارسات اليومية والصراعات الاجتماعية والسياسية . كما أن

فهاهوا « أودونو » وهورغيمو » يتحدثان إلينا عن الارتباط الوظيفي بين المقولات الاستنباطية والقياسية للعلم أو بين وحدات التنظيم المنطقي وبين التخصيصات المقابلة للواقع الاجتماعي التي تقوم على عملية توزيع العمل . يقول الكتبان : « علينا أن نوضح أن الطابع الاجتماعي لمقولات التفكير ليست ، كما يعلمنا دور كايم ، تعبيراً عن التضامن الاجتماعي ، وإنما تأكيد للوحدة التي لا تنقسم بين المجتمع وعوامل الهيمنة »^(٧). وهاهوا « بلانشو » يبرز لنا بدوره عملية الارتباط الجوهرية بين العنف وظاهرة التسمية أو بين اللغة وحقوق السيادة . إنه يقول : « إن من يأخذ الكلمة ليس إلا القوي والعنف فالتسمية هي هذا العنف الذي ينحس جانباً ما تم تسميته حتى يمكن الاستحواذ عليه في الصورة المرعبة للاسم . والتسمية هي التي تجعل من الإنسان هذه الغرابية المقلقة والفاخرة على بلبله الأحياء الآخرين وحتى هذه الآلهة المنزلة التي يقال إنها خرساء . إن التسمية لم تمنح إلا لكائن قادر على ألا يوجد وقادر على أن يصنع من هذا العدم قوة ومن هذه القوة العنف الحاسم الذي يفرق الطبيعة ويعتقها ويسيطر عليها وهكذا تلقى بنا اللغة في جدلية السيد والعبد التي لا تزال تسلط علينا »^(٨) .

معنى ذلك من الناحية الاستراتيجية أن الخطاب يضم ، في سياقه التاريخي الاجتماعي ، عدداً من الاحتمالات التي تم تحقيقها ويلفظ عدداً من الاحتمالات التي لم تتحقق بالرغم من معقوليتها . ولكي ندرك طبيعة أو أسباب الاحتمالات التي تحققت دون غيرها ، لابد من القيام بتحليل أو تشخيص بعض مستويات « الحسم » الخاصة بالخطاب . وأهم هذه

المعرفي . من ثم محاولته اقتلاع الأسس نفسه الذي تُنَاط به عمليات التصور ، وهو ما نعرفه في الفكر الغربي تحت مفهوم الذات أو الشعور ولما كانت فكرة انتزاع هذا المفهوم ليست عملية سهلة المثال ، فإن هذه المحاولة قد عُرِفت ، عند فوكو وفي معظم الدراسات البنوية ، تحت مسمى خلعلة الذات أو إزاحتها عن مكانتها المركزية (décentrement du sujet) ، وبالرغم من أن هذا المبدأ قد بثته في الفكر الغربي من قبل نظرية التحليل النفسي الفرويدي ، إلا أنه لن يتطابق قط عند فوكو والكتاب البنويين مع مبدأ اللاشعور الفروي ، نظرا لرغبتهم في الإفلات من إسار المجال انفسى . من ثم سوف يميل هذا المبدأ إلى أن يكون شيئا أشبه بلاشعور النسق أو اللغة ، حل شريطة أن تفهم اللغة هنا بمعنى جماع النسق العلامى أو الدلالى لأى نوع من أنواع النشاط المعرفي .

إلا أنه يبدو موضوع التحلل عن الذات التأسيسية يتخذ عند فوكو شكلا أكثر جذلية من البنوية نفسها ، فهو يتغلب على هذا الدور التركيبى أو التوحيدي الذى تقوم به الذات بواسطة مفهوم « الكثرة » الذى ابتكره « ريمان » أول ما ابتكره ولكن في نطاق الفيزياء والرياضيات .

ويتلخص هذا المفهوم في رفض الفكرة الفلسفية القديمة للواحد ومتعدداته وارتباطها ضمنيا بلمات مؤسسة ، أو بفكرة مصدر تتحلل عنه . ومن ثم يبرز فوكو فكرة الكثرة كطريقة لتواجد المتطوقات بالرغم من ندرتها الفعلية ، مع ما تتطلبه هذه الكثرة من « نقاط فرد » وأماكن شاغرة لقيام « أوار فاعلة » و « انتظامات تراكمية وتكرار » . ولما كانت الكثرة لا تخضع لنظام « أكسيوماتيكي » ولا لنموذج منطقي ، وإنما هي مجرد تواجد مكان لا يقوم على أى اتساق مجالى^(١) ، فإن المنطوق الذى يستخلصه فوكو لا يتطابق مع الجملة المنطقية لما تتميز به من اتساق ولما تخضع له من معايير الخطأ والصواب ولا مع الجملة النوعية التى تتطلب علاقة منتظمة أو ثابتة مع فاعل غالبا ما يمثل شخص التكلم .

مهما يكن من أمر ، فإن خلعلة الذات تقضى ، لأول وهلة على ترابط الأحداث وتسلسلها المكتسب أو للتوارث . وليس من شك في أن فوكو حينها يفعل ذلك لا يتعد كثيرا عن بعض الفلاسفة المبرزين الذين أثاروا في عصرهم كثيرا من

الاختيار الاستراتيجي يخضع لعملية « تملك » الخطاب نفسه ، إذ إن حق إلقاء الخطاب ، أو حق تكوينه سواء من الناحية التخصصية ، وسلطة الوصول إلى الوثائق واستخدامها مقصور في كثير من المجتمعات على فئات محدودة من الأفراد . كما يرتبط هذا الاختيار ، في الوقت نفسه ، بمواضع « الرغبة » من الخطاب ، لأن الاختيار قد يشكل لونا من ألوان الإخراج الخيالي ، أو ضربا من ضروب التحريم أو يمثل عنصرا رمزيا أو أداة إشباع غير مباشرة . وليس هذا وفقا لخطاب الأدب أو الخيال فحسب وإنما هو أمر يشمل لمحاذاة أخرى عديدة من الخطاب ، سواء في اللغة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الفن .

ولكننا يجب أن ندرك جيدا أن هذه النقاط الاستراتيجية ليست مفروضة على وحدة الخطاب أو نظام تكوينه ، فهي ليست عناصر ملتوية أو مثبتة فيه بطريقة تعسفية ، بحيث تجعل منه خطابا ثنائيا يتكلم بلسنتين : لغة الباطن والظاهر ، أو لغة الحقيقة ولغة الزيف . إن هذه الاختيارات بالرغم من خارجيتها النسبية عناصر مكونة ومؤسسة من عناصر الخطاب .^(٢)

تطهير الحقل الخطابى

إن عمل السلطة يتمثل في الخطاب من خلال آليات ضابطة تكسب عادة صفات الصواب والسوية والمقبولة وهي صفات تعمل بدورها على توفير نوع من المعيارية التى تحدد نطاق المقبول واللامقبول وبجالات المسموح به والمنوع . وغالبا ما توظف هذه الميكانيزمات بطريقة لاواعية لأنها تصبح ، مع مرور الوقت ، جزءا لا يتجزأ من طرائق إنتاج الخطاب ، كما أنها تشكل حصيلة تاريخ طويل من عمليات التطوير أو التطبيع الفكرى التى توافرت على ترسيخها المؤسسات التعليمية والتربوية والإرشادية والوعظية بما أتبع لها من تقنيات بالغة الفعالية وقنوات اتصال تزدد تطورا يوما بعد يوم .

إلا أنه لما كان الجانب الأغلب من هذه الميكانيزمات قد تم ويتم كشفه بصفة مستمرة عن طريق عمليات النقد التى يمارسها الفكر الحر ، فإن فوكو يريد ، في الواقع ، أن يتغلب على مستويات أكثر غورا من عمليات تثبيت أو تزييف الوعي

أكثر المفاهيم وضوحاً ورسوخاً مثل مفاهيم العلم والكتاب والمؤلف ! فبالرغم من وضوح مفهوم الكتاب ، مثلاً وبالرغم من حضوره المادي والأدبي ، يرى فوكو أن وحدته ليست كافية لتجنب تنوع الموضوعات التي يمكن أن يعالجها سواء في مجالات التاريخ أو العلم أو الأدب . وكذلك يرى الأمر بالنسبة لوحدة الخطاب النوعي الذي ينتمي إليه الكتاب أو البحث بالفعل . إذ حتى في حالة الاتفاق على تحديد الخطاب النوعي ، كالرواية أو التاريخ مثلاً ، فهل يمكن أن ندرج تحته كل المخاط وأشكال النوع المطلوب في ثقة وعلمانية كاملتين ؟ إن فوكو يشك في ذلك كثيراً ، ويرى أن أي كتاب لا يعدو أن يكون مجموعة من النصوص التي تردنا إلى نصوص أخرى ، أو حشداً من الجمل يرادنا إلى حشد آخر من الجمل . وإنه ، في خلاصة الأمر ، ليس إلا « عقدة في شبكة كبيرة »^(١٠) .

كما يعتقد الفيلسوف ، في الوقت نفسه ، أن مفهوم المؤلف ليس أقل غموضاً واضطراباً ، وهل يمكن اعتبار اسم صاحبه كافياً حتى ينسب إليه ، وعلى قدر نفسه من الدرجة ما كتبه وهو حي ، وما تركه بعد مماته من أوراق لم يتمها بعد ولم يضع عليها لمساته الأخيرة ؟ وهل يجوز أن يضم إلى عمله الأدبي أو الفكري ما خطه من مسودات ومشاريع وخطط أولية أو الأجزاء التي يحاها من خطوطاته ؟ وما هو وضع مراسلاته أو الأحاديث التي أدل بها أو نقلها الناس عنه ؟ هل يضم كل ذلك ، مع اختلاف لغاته ومستوياته إلى وحدة العمل الأدبي أو الفكري الذي ينسب إليه ؟

من ثم يرى فوكو أنه لا بد أن يكون هناك « مستوى » محدد تناط به عملية تشكيل « الوحدة المعبرة » والتأليف والتنسيق بين كل هذه النصوص المتباينة حتى تفهم جميعاً هل أنها أجزاء متكاملة من عمل واحد . إلا أن هذه « الوحدة » لا يجب أن تفهم ، مع ذلك على أنها إحدى المعطيات المباشرة للعمل المشار إليه ، إذ إنها تظل « عملية بناء وتركيب » يشتديها القارئ الناقد أو المتلقي حتى يصبح في استطاعته أن ينفذ من بين علاقات النص ودلالاته إلى القواعد التي تحكم توزيعها ، وتعمل على ترتيبها وتنسيقها . بعبارة أخرى إن أي

الضجة والحرية ، وأقرهم إلى الذهن « نيتشة »^(١١) في موقفه الرافض للميتافيزيقا التقليدية وما تقوم عليه من دعائم منطقية كالسببية والغائية ، و « هيرم » الذي كان أول من فتت المعرفة العقلية وبث اللبلة في كل المقولات للمنطقية الموروثة . وأنا لا أعتقد أن فوكو يطمح إلى أكثر من ذلك ، وإن كانت مطامحه ، في نهاية المطاف ، لا تعد غريبة بالنسبة للتيارات الثقافية السائدة في عصره . ولعل محاولة فوكو هذه في استبعاد أحلام الذات وأوهامها التي تضعها على « موضوعية » الخطاب هي ما يحاول سحبها كاتب مثل « عابد الجابري » في نقده للخطاب العربي المعاصر على كثير من المقولات المعاطفة التي تحجب في « الخطاب النهضوي » رؤية الواقع العربي كما هو عليه^(١٢) .

ومن ثم ، نرى فوكو يقوم بتجديد ما جمعت المصو السابقة وتشيت ما نسفته الرؤى القبلية من معطيات وأفكار ونظريات مسبقة . ولعل أول ما يخلصه الفيلسوف لمبادئه طريقتة الإجرائية في القطع والحد والكشف عن الدرجات والمستويات وعوامل التبدل والتحويل هي ظاهرة تقسيم الأنواع الكبرى للخطاب في الفكر الغربي بين أشكال واجناس حددت لنا ما نعرفه وثالفة تحت مسميات الأدب أو الفلسفة أو التاريخ أو الخيال . فهو في الواقع يشك في هذه التوزيعات المألوفة ، خاصة أن المنطوقات التي تحتوي عليها لم تكن موزعة دائماً بالطريقة نفسها ، ولم تكن منتظمة بهذه الصورة التي نعرفها عليها في الوقت الحاضر . من هنا ، يرى فوكو أنه من الصعب ، مثلاً ، أن نطبق مقولة « الأدب » على ما يسمى بثقافة المصور الوسطى أو الثقافة « الكلاسيكية » ، لأن هاتين المقولتين ، حتى لو كان هناك تشابه كبير بين عناصر كثيرة من ثقافة العصر الحاضر وثقافة العصر الكلاسيكي أو الوسط ، لا تحدان بشكل قاطع ومؤكد حقول الخطاب في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ناهيك عن المصور الوسطى ، كما سوف يحددها لنا القرن التاسع عشر أو القرن العشرون^(١٣) .

وإذا كان الكاتب يشك في فعوية وتلقائية هذه المقولات التي لا تعدو كونها مبادئ تصنيفية وتنظيمية عامة لا يخلو منها أي أدب أو فكر غريباً كان أو شرقياً ، فما بالك حينئذ يشك في

اللى لا يفضح لى تمديد تاريخى ، وبعث آخر يكرس مهمة التحليل ، فى رصد هذه الأقوال الصامتة التى تكون بمثابة القواعد أو المبادئ المقررة للخطاب أو جماع الأقوال اللاحقة (١٦)

ولكن هل يستطيع فوكو ، مع ذلك ، أن يتخلص من جعل هذه المفاهيم وهذه الوحدات القائمة والملمحة فى الوجود ؟ ليس من شك فى أن ذلك أمر بالغ الصعوبة . لكن تبقى للكاتب ، على الأقل ، إن لم يستطع التوصل منها ، القدرة على إدراك قواعد المنظمة وكشف البوارجع الایدولوجية المبررة لها . من ثم نراه يعمد إلى أهم هذه التنظيمات والوحدات الراسخة ، ويحاول أن يبدد البدييات الظاهرة التى تحيط بها ، حتى يُعدها ، إن صح هذا القول ، تلقى ما تبهر إلى ذهنه من أسئلة جديدة : أى تلك الأسئلة التى تخص بنيتها ومنهجيتها وتحولاتها ويجعل القوانين التى تخص لها وحشد الظواهر التى تصاحبها فى مجال الخطاب والتقسيمات التى تؤدى إليها . بعبارة أخرى ، تلك الأسئلة التى لا يمكن طرحها إلا على ضوء نظرية لا تكتمل عناصرها إلا بظهور حقل الأحداث الخطابية التى تطبق عليه (١٧) .

الأحداث الخطابية :

من ثم يتحدد مشروع فوكو ، على مستوى هذه الطبقات العميقة من طبقات المعرفة ، بتحديد مجال « المنطوقات » الفعلية (fonctes) وإدراكها بعيداً عن جميع أشكال الاستمرارية والاتصال فى حالة نشأتها أو بعثها الأولية كأحداث خطابية خالصة . وليس من شك فى أن هذا المشروع المنوط به وصف أحداث الخطاب يختلف جوهرياً عن التحليل اللغوى المألوف ، إذ أن هذا الأخير يُدعى به الوصول إلى جماع القواعد الصورية التى تُمكننا من صياغة ملفوظات جديدة على نمط الملفوظات الموجودة ، بينما يبرز لنا حقل الأحداث الخطابية كحقل مغلق وعزود بالمقاطع اللغوية التى تمت صياغتها فعلاً (١٨) .

ولاشك أن وصف الخطاب ينظف تماماً فى تقنيته عن تقنية تاريخ الفكر ، إذ أن هذا الأخير يقوم ، فى الواقع ، على

عمل فنى أو أدبى لا يشكل ، فى حد ذاته وحده جاهرة من المعطيات المباشرة التى يمكن قبولها أو تلقيها ، كما هى عليه ، بشكل مؤكد وثابت (١٩)

وإذا استطعنا بلوغ أسس الخطاب عبر هذه الوحدات المنظمة كالكتاب أو الجريدة ، أو عبر أى نوع من التنظيمات المعروفة والشائعة كتقسيمات الأجناس الأدبية أو تصنيفات العلوم المختلفة ، علينا أن نتأكد من تلقى هذا الخطاب فى حالة انبثاقه بوصفه مجموعة من الأحداث المستقلة والمتناثرة ، التى لا وجود لها إلا عبر هذا النسيج الذى تقيمه وتبدده ثم تعيد نسجه أمام ناظرينا . علينا أن نحذر من رد هذا الخطاب إلى مصدر سابق عليه ، بخلاف أن يصبح صورة باهتة ومكررة منه ، ويصبح علمنا به اجتراراً لما سبق ، وتريداً فى الفاظ جديدة لما عرفناه وألفناه وأطمأنت إليه النفوس الوادعة التى تألف من كل تمديد وإبتكار .

بل إن أهم ما يجب أن نحذره هو متابعة أصحاب الاستمرارية واجترار القديم ، حين يرفضون انبثاق أكثر من حدث واحد فى قلب الخطاب ، أو بالأحرى حين لا يقبلون ظهور أى حدث حقيقى طالما هم يرون كل بداية — خفية ظهور حدث جديد يبدد وهم القديم — إلى مصدر خفى على الدوام ، خفى إلى درجة يصعب معها تحديد معنى هذا الخفاء ، اللهم إلا وظيفته النفسية والإيديولوجية المضمنة . من ثم تصبح كل بداية عودة إلى بداية سابقة عليها ، وتظل على هذا النحو كل بداية حقيقية خفية على الدوام . كما يتصل بهذه الفكرة عن البداية ، التى لا وجود لها إلا فى خيلة أصحابها ، ميل هؤلاء القوم أنفسهم إلى اعتبار كل خطاب أو قول معلن إفصاحاً عن خطاب ، أو قولاً غير معلن سابقاً عليه ، ولما كان هذا القول الأول ليس له أى وجود معنى حقيقى ، فإنه يشبه أكثر ما يشبه نوعاً من « الصمت » المبرر الذى يسبق الكلام ويمنحه معانيه الخفية : إلا أنه لا يستطيع أن يظهر إلى العيان طالما أن القول الصريح الظاهر يحتل مكانته ويكتبه ، الأمر الذى يستمد منه البحث المثقلى ببعثين أساسيين :

باعت يجعل من كل دراسة تاريخية ضرباً من البحث الدائم عن المصدر ، وضرباً من التكرار الأبدى لهذا المصدر

معروف أو مألوف فيها بينما كالمجال الفني أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي . والمقصود أخيراً هو تحرير مجال ينتمي فيه المتطوع من كل الارتباطات القبلية ، حتى تتولد منه إمكانيات جديدة أخرى من العلاقات والارتباطات ، وتتكون وحدات علمية ومعرفية مقبولة ، أي لا تقوم على الافتراض التعسفي ، حتى إن لم تتح لها الفرصة التاريخية للظهور^(١٦) .

وعلى الرغم من أن مجالات اكتشاف هذه المنطوقات كثيرة ومتعددة ، إلا أن الكاتب يعتقد أن أفضلها ليس بالضرورة هو الذي يساعد على الالتقاط السهل للحظة البناء الصوري للمنطوقات أو الإلزام المسير بقواعد انبثاقها وقوانين نموها وتشكلها . على العكس ، إنه يفضل اختيار المجالات التي لم تنظم خطاباتها بعد في مجموعات نظامية دقيقة ، ولم تتولد فيها منطوقاتها وفقاً لقواعد تركيبية واضحة . بل ، إذا كان الإفلات من تأثير المفاهيم والوحدات المعرفية التقليدية من الصعوبة بمكان ، فلماذا لا يختار تلك المجالات التي سيطرت عليها طويلاً هذه المفاهيم ، وعلى رأسها مقولات المؤلف والتأثير والتأثير والذات والمشروع والقصد والنية ، التي رسمتها في الأذهان دراسات التاريخ الأدنى ومناهج الظاهراتية على اختلاف دروبها وغاياتها ؟ ولعل ذلك يوضح لنا أسباب اختيار ميشيل فوكو لحقل العلوم الإنسانية مجالاً لتجاربه وتطبيق نظريته في أركيولوجيا الخطاب^(١٧) .

إن محاولة فوكو تحليل مجالات العلوم الإنسانية من تأثير المفاهيم الذاتية والأيدولوجية ودعوتها إلى تفتيت الحقل المعرفية المتوارثة لنجد طريقهما إلى التحقيق إلا بتقويض دوائيم المنظور البيئوي نفسه ، وذلك عن طريق تحليل المنطوقات من كل ما يعلق بالجميل نفسها من أحكام تقوية ومن صيغ التراكيب اللغوية ومن القوالب المنطقية والتصورات الذهنية ؛ وهو ما لا يتم إلا بتجريد الكلام من كل مضمون مباشر ومن كل الأغراض الخاصة التي شكلته ووجهته في سبيل تحقيق غايات معروفة معلنة . وإذا كان هذا التجريد ممكناً فلأن اللغة تحمل في قلبها نوعاً من الفراغ الأولي ونوعاً من الوجود العشوائي الأجرد الذي لا يتم دخوله إلى حيز الفعل إلا من خلال تجارب تاريخية عديدة تضاف عليه انظامه

دراسة مجموعة من المذاهب الفكرية ، يحاول أن يصل من خلالها إلى قصد المفكرين ونشاطهم الفكري الواضح وإلى المضمون الظاهر أو الخفي لرسالتهم أو نظرياتهم . أي أن تاريخ الفكر يسعى ، في الغالب ، إلى بناء خطاب آخر مواز لخطاب الفكر نفسه ، يعمل من خلاله على التقاط الحماسات أو المواجهات أو النوازع الداخلية التي تشكل خلفية حديث المفكرين ، وتضفي عليه قصداً معلناً أو خفياً وأرسخ من الجانب المعلن . بعبارة موجزة ، إن تاريخ الفكر يعمل ، في حقيقة الأمر ، كشفرة رمزية بالنسبة لخطاب المفكرين أنفسهم موضوع الدراسة والتحليل .

أما تحليل أحداث الحقل الخطابي ، الذي يهدف إليه فوكو ، فيختلف كلياً عن ذلك ، إذ أنه يسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية في أضيق حدودها بوصفها أحداث فردية ، كما يعني بتحديد الظروف أو السياق الذي تتواجد فيه ، وإبراز العلاقات التي يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو التصور فيها .

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه في حقله الخطابي ، وتبيان مدى القطع الذي يحدته في النسيج العام لهذا الحقل وذلك إلى الدرجة التي لا يستطيع فيها أي منطوق آخر أو أي أثر أيديولوجي معاكس أن يطمس دوره والمؤثر أو يذيب معناه ودلالته في طيات اللغة الكثيفة^(١٨) .

ولكن ربما تساءلنا عن الغرض من عزل الحدث الخطابي عن سياق الفكر أو اللغة ، والمقصود بالتأكيد ليس هو تشتيت الذهن أو الحصول على ذرات من المعلومات وإنما هو على العكس ، إبعاد المنطوقات ، التي تم تحديدها ، عن العوامل الذاتية الخالصة ، كقصد الكاتب ونيته وظروف نشأته وتكوينه والرسالة التي يود تبليغها إلى البشرية أو المشروع الفني الذي كرس حياته لتحقيقه وربطه بمعنى أو مغزى وجوده على هذه الأرض . إن المقصود هو — لا شك — تحليل مستويات أخرى من المنطوقات وأنماط أخرى من العلاقات ، حتى لو كانت هذه العلاقات تنتمي إلى مجالات مختلفة لا تحظى بتبادل

المتضاربة التي تؤدي إليها هذه الممارسات . إن الرؤية الوظيفية ، التي يعتمد عليها الكاتب في وصف ظاهرة السلطة تجعله يهتم في المقام الأول بتحليل العلاقات التي تنشأ بين الأفراد أو الجماعات ، وهي العلاقات التي تبرز في صورة « آثار » أي حصيلة مجموعة من الأفعال وردود الأفعال بصدد القوانين والمؤسسات والآليات والأيدولوجيات التي تجمع بينهم أو بينها في إطار عدد من الاستراتيجيات المتأزرة أو المتضاربة ، وهذا ما يفترض استبعاد كل أشكال السلطة التبلورية التي تربط علاقات القوة بالتصورات القانونية البحتة ، وبكل الرؤى التي تجمدها أو تشيئها في نظم الحكم وأدوات الهيمنة والسيطرة كمؤسسات الحكم والإدارة أو حتى بعقلانية خفية أو غائية للتاريخ^(١٩) .

بمعنى آخر ، إن فوكو لا يعنى بتاريخ ولا بتتظير مؤسسات السلطة وصياغاتها القانونية ولا يعنى بالسلطة كمفهوم للمقدرة وما يترتب عليه من محاولات اجتماعية أو سياسية لتملك هذه المقدرة والاستحواذ عليها ، وإنما الذي يعنى به هو العلاقات السلطوية وما تحدثه من آثار بالغة الدقة والخصوصية في جسم المجتمع ككل . ويحاول فوكو ، في هذا الصدد ، التمييز بين علاقات السلطة وعلاقات الاتصال ، إذ بالرغم من أن هذه الأخيرة قد تحدث ، عن طريق توصيل المعلومات ، نتائج تؤثر على إعادة توزيع علاقات القوى ، إلا أنها تختلف من حيث الخصوصية عن الأولى . ويفرق فوكو ، بهذا الصدد ، بين ثلاثة نماذج من العلاقات :

(أ) العلاقات القائمة على المقدرات الموضوعية .

(ب) « علاقات الاتصال »

(ج) « علاقات السلطة » .

ولا يعنى هذا التمييز النظري أن هذه العلاقات منفصلة على أرض الواقع إذ أنها في حقيقة الأمر تتداخل وتتساند فيما بينها بحيث غالباً ما يلعب بعضها دور الأداة بالنسبة لبعضها الآخر . على هذا النحو ، يرى فوكو أن « المقدرات الموضوعية » لا يمكن أن تعمل من غير أن تعتمد على « علاقات اتصال » وذلك على مستوى توصيل المعلومات أو

واستمراره ، ثم انقطاعه وزواله . وإذا كانت اللغة قابلة بطبيعتها للازدواج ، فهي تسمح ، من غير شك بجانب الموجهات السلطوية التي تمثل عليها تنظيماتها الكبرى بظهور ممارسات خادعة وعموثة تختلط فيها الرقائع بالأمان والرهيبات والأغراض الذاتية بالغايات العامة على شكل إسقاطات وتبريرات وتفسيرات لاحقة . ومن ثم نفهم أنه كان لزاماً على فوكو ، لكي يدرك الاستراتيجيات السلطوية التي تطبع التشكيلات التنظيمية للغة وتلقى بثقلها عن طريق المؤسسات والآليات والتقنيات الفاعلة على الممارسات الخطافية ، أن يتخلص من كل ما يعلق باللغة والخطاب من تصورات ذاتية وأحكام تقويمية وتبريرية مضادة .

السلطة والحرية

إن القضية التي يعنى بها فوكو ليست عملية تقديم أو صياغة نظرية فلسفية مجردة للسلطة ولا تحديد نوع من الأيدولوجيا العامة المناقضة لمبدأ العقلانية الغربية كما تبلور في إطار الدولة الغربية الحديثة ، أو كما حاول فيلسوف مثل « أدورنو » أن يؤسسه بوصفه نتيجة لازمة لتقدم الحضارة المادية ولتحول مفاهيم التنوير نفسها إلى قوة مدمرة لذاتية الإنسان تحت قناع السيطرة على الطبيعة وإضفاء العقلانية التامة ، ذات النمط الرياضى أو الكمي البالغ الدقة ، على السلوك البشرى^(٢٠) . على العكس ، إن مقصد فوكو هو إبراز عدد من الميكانيزمات المعرفية الأساسية التي لعبت دوراً هاماً ، عبر الممارسات التاريخية لعلاقات القوى والتوزيعات الاستراتيجية لها ، في بناء صرح الدولة الحديثة . إلا أن ذلك كله لا يمكن فهمه جيداً إلا بالتحرف على ماهية السلطة التي يرمى إليها الكاتب .

إن فوكو ينظر ، في الواقع إلى السلطة ، أي مجموعة علاقات القوة التي تحكم مجتمعات من المجتمعات ، من منظور تاريخي بحت . من ثم ، هو لا يعنى بتحديد طبيعة السلطة ولا ماهيتها من حيث الأسس الفلسفية أو الأنطولوجية التي تقوم عليها وإنما يعنى بها من خلال الممارسات التي تؤدي إليها ومن خلال العلاقات غير المتوازنة ، والأفعال وردود الأفعال

الحرية كأساس لها فالحرية شرط من الشروط الأولية لقيامها ، وذلك لأن الحرية هي الإمكانية الوحيدة لقيام علاقات حكم أي علاقات تنشأ بين أفعال ووجود أفعال . أما في حالة العبودية ، فالسلطة لا تجد أمامها إلا سلسلة من الختميات التي لا يمكن أن تقوم بصدها علاقات قوى فعلية . وهذا معناه أن السلطة لا يجب أن تصطدم بالحرية ، وإنما عليها أن تقيم معها نوعاً من الأخذ والعطاء والشد والجلب واللبس والمداورة ، وهي إن لم تفعل ذلك تحولت إلى طغيان أو استبداد أصمى . وإذا كانت السلطة لا يقوم لها كيان إلا مع الحرية ، فإن هذا لا معنى له إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها ، إذ ليس هناك قوة من غير رد فعل ، ولا ممارسة حقيقية من غير تعارض قطيعي أو طرفين^(٢٠) .

من ثم ، لا تقوم علاقات السلطة أو القوى حل « عداة جلدي » أو خصومة مستضلة ، وإنما على نوع من التنافس والتنازع اللذين لا يكفان عن إثارة جو من التوتر والتعرض المستمر بين الأطراف^(٢١) .

نحو ذاتية جديدة

ما معنى ذلك بالنسبة لنهاية المسيرة الفلسفية التي قام بها فوكو خاصة بعد أن استبعد من خطابه ، في البداية ، كل القضايا والموضوعات التي تخص تصورات الإنسان وأحاسيسه وعواطفه وآماله ومطامحه ؟ معناها ببساطة أنه ، بعد دراسته للممارسات الاجتماعية — السلطوية المختلفة ولديورها في تطويع الفرد وإيرازه في صورة موضوعية بحث كشيء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل ، أعاد يعني بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التي يظهرها الأفراد . ومن هنا يتبين لنا أن هناك ، كما يذهب فوكو ، صورتين للفرد قد تم ظهورهما في العالم الغربي : صورة الفرد الخاضع تماماً لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها ، وصورة الفرد الحر المتمسك بهويته الواضحة بها . ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد يبدأ مع حركة الإصلاح الديني المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر ، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية في فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدمات الكبرى التي أحدثتها الثورة الفرنسية في البنية

تقاسم المهام والأعمال ومن غير أن ترتبط « بعلاقات قوى » من حيث فرض بعض المهام أو ضرورات تقسيم العمل أو التأثير الملزم لبعض الطرائق الحرفية المتوارثة . كما يرى أن علاقات الاتصال تقوم بالضرورة على « نشاطات غائية » نظراً لضرورة ضبطها وتوجيهها لعناصر الاتصال ، كما أنها لا تخلو من آثار سلطوية وذلك بالقدر الذي تؤثر فيه على تغيير عناصر الحقل الإعلامي وبالتالي على مواقع للضغينة منه . وأخيراً هو يرى أن علاقات السلطة تلعب دوراً بالغ الأهمية من خلال إنتاج وتبادل العناصر العلامية كما أنها تعتمد اعتماداً كبيراً على النشاطات الموجبة ، أي النشاطات التي تسمح لها بإحداث التأثيرات المطلوبة ، وذلك عبر أدوات التوجيه وتقنيات الإرشاد والتكوين وتنظيم الضبط والانضباط والتفويض . غير أن ذلك لا يعني ، في نظر فوكو ، أن صيغ الترابط أو التساند فيما بين هذه العلاقات تتسم بصفة الثبات والدوام ، بل على العكس إنها دائمة التغير والحركة وفقاً لهيمنة نموذج أو آخر من هذه العلاقات على الحقل المطلوب تعديله أو إحداث تأثيرات هامة به ، كما أنها في الأغلب تتطلب في كل حالة جديدة نموذجاً ملائماً له خصوصيته .

من الواضح إذن أن علاقات السلطة ليست منفصلة تماماً عن أنماط العلاقات الأخرى ، معرفية ، اجتماعية ، اقتصادية أو سياسية مهما يكن مستوراها ، إذ أن السلطة لا تلعب بالنسبة لهذه العلاقات دور القوة المركزية المهيمنة كما تلعب الدولة المنحلة للطبقة السائدة في التصور الماركسي . من ثم ، هذا الانتشار أو التناثر الذي تعرفه السلطة في جسم المجتمع كله ، بحيث يمكن انبثاقها من القمة كما يمكن انبثاقها من قاعدة المجتمع أو من بعض مراكز القوة وجماعات الضغط . ومهما يكن من أمر ، فإن السلطة لا ترادف في معناها الدقيق الهيمنة الأحادية الجانب ، لأنه لا يمكن أن يكون لها وجود ذاتي مستقل أو قائم بذاته . فالسلطة ليست غير فعل لا يتم إلا بما يحدده من آثار ووجود فعل ، وهي لذلك لا علاقة لها بممارسات التفويض أو الإجماع إذ كل هذه الحالات أو المواقف قد تكون « شروطاً » لها أو قد تكون هي « أثراً » من آثارها ولكن من غير أي تطابق بينها .

كما أن السلطة تفترض ، من منظور القيادة والحكم ،

سابقا على السلطة ، وإنما هو إحدى « آثارها الأولى » كما يجب أن يقول . ونخلص « بيزورنو » من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه « ذات فاعلة ثابتة الموهبة » أو اعتباره أحد « المعطيات » التي علينا أن نسلم بها مسبقا في أي بحث تجريه عن الإنسان . على هذا النحو ، يبدو الطابع الاتفاقى البحث لمفهوم الفرد عند فوكو ، فهو يجب أن يفضح مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية ، كما يقول « بيزورنو » لعمليات من التشييت والتأثير الضرورية لفك كل الترابطات والتركيكات التصورية التي يقيمها حوله الشعور العام في كل عصر (٢٣) .

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية للمحضة للفرد عند فوكو . وذلك يرجع ، من غير شك إلى المفهوم الاستراتيجي الأساسي الذي يبنى عليه الكاتب تصورات المجتمع وعلاقات القوى التي تحركه . معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكتيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتشكل على إثرها السلطة ، ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة ولا تفقد معناها كعلاقة قوة لا تقوم ولا تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوئتها . وليس من شك في أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تهميد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التي قامت بها السلطة ، عبر التاريخ لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيتته في صورة هوية محددة وثابتة ومستمرة وديجة بإطار مرجعي من النظم والقواعد المعيارية التي ترسم له حدود المسموح والمقبول والمعقول ، بحيث يعتبر أي خروج عليها نوعا من المروق والجنون والجريمة . وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليا من كل « مضمون » وبعبارة أخرى أن تأثير اجتماعي أو اقتصادي أو ثقافي ، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات ، التي يلعب التاريخ في تخصيصها وتحديداتها الدور الرئيس والحاسم ، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية ، وهو أن الفرد في رد فعله تجاه قوى السلطة المضاعطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله ، أي بطريقة تجاوبه مع السلطة أو رفضه لها .

إن هذه الطريقة ، التي نشير إليها ، هي نفس القدرة التي تحدث عنها فوكو بصدد الدعوة إلى « الانفكاك » عن الأفكار

الطبقية الجامدة التي ورثها للمجتمع الفرنسي عن العصور الوسطى .

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسي في شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولي أو الطبقي الصارخ الذي اتخذه جهاز الدولة منذ القرن الثامن عشر وعمله على تقي ما يسميه « بالسلطة الرعوية » التي كانت لها وظيفتها التعليمية والتثقيفية الخاصة في قلب الكنيسة وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهتهم وسعادتهم على هذه البسيطة . وليس من شك في أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة في بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية . ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التي ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة . إلا أن المصلحة العامة كانت غالبا ما تختلط في هذه الأزمنة السابقة على قيام الدولة الديمقراطية المعاصرة ، التي لا تفتل بدورها من الشكوك والامتناعات ، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة .

ولكن ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد ويضروعه تحريه من آليات الضبط وانطويع ؟ هل هو يقترب في مفهومه من نظرات ماركس أو فيبر اللذين ينسبان ، كما يقول الباحث الإيطالي « بيزورنو » (٢٤) إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دورا أساسيا في تشكيل الفرد . وعاقته عن التطور أو النمو وفقا لرغباته الخاصة ، أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما ؟ إن رؤية فوكو تختلف كثيرا ، في الواقع ، عن رؤية ماركس أو فيبر ، وذلك لأن هذه الأخيرة ، مهما يكن دور الميكانيزمات الأولية سواء أكانت إنتاجية أم تنظيمية ، تفترض صورة مسبقة عن « إنسان » حقيقي له مصالح ومطامح فعلية ، وإلا لم يكن هناك معنى ، بالنسبة للماركسيين على سبيل المثال ، لمفهوم « الضمير الزائف » .

لقد أوصى فوكو ، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالي ، بعدم اعتبار الفرد مجرد « نواة » أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقتها . أي أن الفرد ، في رأي كاتبنا ليس

فمارسها آليات السلطة ومعاييرها التنظيمية بطريقة شبه طبيعية تجاه الأفراد والجماعات .

خلاصة القول ، إن السلطة تميل بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة . ومن ثم ، يجب على المجتمع المدني مثلاً في أجهزته ومؤسساته النيابية وفي تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة ، وهي عين الحدود التي تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة . لكن هذا التوازن لا يتم قط بصورة مثل ، فالتجاوزات لا تتم فقط ، كما يظن الكثير ، من قبل السلطات المركزية أو « الفوقية » وإنما تحدث كذلك على جميع المستويات الاجتماعية « التحتية » وهي تجاوزات ، في أغلب الأحيان ، خبيثة وملتوية ، وقد تصطنع الإطار الشرعي نفسه في تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها . غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوته تتوقف على مدى وعي أفرادهِ وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين . ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المنحدر من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم في بلورة هذا الوعي وتوجيهه الوجهة الصائبة . ومع ذلك فإن فوكو يظل متميزاً عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادئ العالمية ، فالعالمية ، مثل تلك التي قامت عليها فلسفة التنوير ، ليست في نظره إلا ضرباً من التصور المجرد ؛ كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال إشكاليات محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على الفيلسوف أن يمي خلفياتها التاريخية وأن يدرك أن تحليلها ومحاولاته لصياغتها وإيجاد الحلول لها ليس سوى محاولة جزئية مؤقتة تخضع ، كما يخضع الإنسان والمجتمع ، لحركة التاريخ وقاعدة التدفق المستمر .

والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة . إن الفردية أو الحرية تكون ، من ثم ، في عدم التطبيق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التي تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات « المتجاوبة » مع أهداف السلطة وعلاقات القوى للهيمنة ؛ ولا شك أن إبرازها أو تحويرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من كل ألوان الهيمنة والسيطرة العامة .

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة العمل الفلسفي نفسه عند فوكو . ذلك أن فوكو لا يعنى في دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ وإنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر .

ولكن بما أنه لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ ، فهو لا يرى في الحاضر مجرد نتيجة للماضى وإنما يرى فيه أحد الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التي قد تم تحقيقها . من ثم ، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية التي يرى فيها الكاتب ضرباً من القبلية التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية ، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لامكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الحدوث ، لأن حركة التاريخ ، في نظره ، لا هي حتمية ولا منطقية ولا غائية وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارعات علاقات القوى . وليس من شك في أنه بهذه النظرة المنحرة من أغلال الماضى وأوهام الاستمرارية يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره ، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة الواعية المصلبة لمعاملات الخلداع الأيديولوجي والكشف المستمر الذي لا يكمل لوسائل التضييق والتعمية التي

- ١ - انظر: Michel Foucault, *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971, pp. 10 - 11.
- ٢ - المرجع نفسه، ص ١١ - ٣٨.
- ٣ - انظر: Max Horkheimer . Th. W. Adorno, *La dialectique de la raison* (1944) . Gallimard 1974, p. 37.
- ٤ - انظر: Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*. Paris, Gallimard, (Folio) 1959, P. 48.
- ٥ - انظر: Michel Foucault, *Archéologie du Savoir*. Paris, Gallimard, 1969, PP. 87 - 93.
- ٦ - انظر: Gilles Deleuze, *Foucault*. Ed de Minuit, Paris, 1986 pp. 22 - 24.
- ٧ - انظر: Jean Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*. Paris, Ed. du Seuil. 1966, pp. 39 - 110.
- ٨ - انظر: محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٨، ص. ٣٣.
- ٩ - انظر: Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, pp. 32 - 33.
- ١٠ - انظر: المرجع نفسه، ص ٣٤.
- ١١ - انظر: المرجع نفسه ص ٣٥ - ٣٦.
- ١٢ - انظر: المرجع نفسه ص ٣٦ - ٣٧.
- ١٣ - انظر: المرجع نفسه ص ٣٨.
- ١٤ - انظر: Michel Foucault, «Réponse au cercle d'épistémologie» *Cahiers Pour l'Analyse*. 9, 1968, p. 17.
- ١٥ - انظر: Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, p. 40.
- ١٦ - انظر: المرجع نفسه، ص ٤١.
- ١٧ - انظر: المرجع نفسه ص ٤٢ - ٤٣.
- ١٨ - انظر: M. Horkheimer et Adorno, *Op. cit.*, P. 98.
- ١٩ - انظر: H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault. Un parcours philosophique*. Paris, Gallimard, 1984, P. 265.
- ٢٠ - يقول لنا المفكر آلان في تبرير ثنائية النظام - الحرية، « من الواضح أنه لا يمكن فصل النظام عن الحرية لأن تصارع القوى، أي الحرب الخاصة القائمة في كل لحظة، لا يشمل أية حرية. إنها الحياة الحيوانية المفتوحة أمام كل الصدف. من ثم فالمصطلحان النظام والحرية جد بعيدين عن التعارض، وإن لأفضل أن أقول إنهما متلازمان فالحرية لا تقوم من غير نظام، والنظام لا قيمة له بدون الحرية». انظر: Alain, *Politique* (1912), in F. Chatelet et E. Pisier - Kouchner, *Les conceptions politiques du XXe siècle*. Paris, P.U.F., 1981, P. 158.
- ٢١ - انظر: Michel Foucault, *Pourquoi étudier le Pouvoir* in Dreyfus et Rabinow, op. cit., pp. 313 - 315.
- ٢٢ - انظر: Alessandro Pizzorno, «Foucault et la conception libérale de l'individu», in *Michel Foucault philosophe*. Paris, Ed. du Seuil, 1989, pp. 238 - 239.
- ٢٣ - انظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.



هامش الحرية

في الممارسة الأدبية

عبد النبي اصطيف

يستطيع المرء إذا ما رغب في استخدام مصطلحي مؤلفي نظرية الأدب^(١) (رينيه ويليك وأوستن وارين) أن يشير إلى أن ثمة مدخلين أساسيين لمقاربة موضوع الحرية والأدب : خارجي Extrinsic وداخلي Intrinsic . فأسما المدخل الخارجي فإنه يمكن أن ينصرف إلى دراسة الصلات المتبادلة بين مفهومى الحرية والأدب والتأثيرات المتبادلة فيما بينهما ضمن سياق معين من الزمان والمكان والشروط المادية الأخرى ، أو خارج هذا السياق وذلك بالتركيز على الجوانب النظرية والإشكالية في هذه الصلات والتأثيرات بغض النظر عن الحدود الزمانية والمكانية والشروط المادية المختلفة . وأما المدخل الداخلى فإنه يمكن أن يدوس الفسحة التى يشغلها كل منهما فى الآخر ، فيتناول مفهوم الحرية فى الأدب ، أو يناقش القيم والمبادئ الفنية والأدبية التى تنطوى عليها أفعال الحرية وممارساتها ، ومدى ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادئ تتصل بالفن والأدب .



(أو نيمة كما يفضل بعض النقاد العرب أن يدعوه) ؛ أو تركز بشكل يفوق كل حدود حس النسبة Sense of proportion على المؤثرات التى تحول بين الحرية والأدب ، جاعلة السلطة فى أعلى سلم هذه المؤثرات وأهمها . ويعلب على النحو الأخير من مقارنة موضوع الأدب والحرية التفكير فى السلطة على أنها واهمة

والمتتبع لمقاربة العرب المحدثين لموضوع الحرية والأدب يلاحظ أنها فى مجملها مقاربات تنتمى فى طبيعتها إلى المدخل الخارجى . فهى إما أن تدرس الصلات والتأثيرات المتبادلة بين الحرية والأدب ، أو تتبّع فكرة الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية فى الأدب بوصفها موضوعاً Theme

والطبيعة صلاتها المتبادلة مع باقي العلامات المكونة له . وهو في مجموعه يشكل « نظام النمذجة الأولى » Primary modelling system الذى يستند إليه الكاتب في ممارسته الأدبية . والواقع أن الأدب من وجهة نظر سيميائية ما هو غير نظام نمذجة ثانوي^(١) secondary modelling system يقوم على قاعدة من نظام النمذجة الأولى (أو النظام اللغوي) ولا يستطيع ممارسة وظيفته وعملياته في إنتاج المعاني والدلالات الخاصة به دون الارتكاز بداية على هذه القاعدة . فالإنشاء الأدبي في لغة ما هو نظام علامات من الدرجة الثانية ، يقوم على استخدام مواد ، هي لتوها علامات في نظام علامات أولى ، هو النظام اللغوي ، ولكنه يستخدمها وفقاً لأعراف إضافية^(٢) supplementary conventions تمنحها ما تحمله من معان ودلالات ونثائرات ما كان لها أن تحملها دونها . ومنتج الإنشاء الأدبي لا يمكنه القيام باستخدام هذه العلامات بنجاح دون أن يكون على وعي كاف بموقعها من النظام الأول . بل إن وعيه بهذا النظام وقدرته على تمحيته هما ما يميزانه عن غيره من منتجي الإنشاءات اللغوية الأخرى ، وفيها يكمن سرّ تميز إنشائه اللغوي وسموه على ما سواه وتقديره من قبل المتلقي والنظر إليه على أنه أدب ، أي هما ما يجعلان الكاتب أدبياً بالدرجة الأولى . وذلك أن على الكاتب أن يوظف نظام العلامات الأولى هذا على نحو تزدى فيه اللغة وظيفة جمالية — وظيفة تبرز إنشائه الفردي أمام خلفية النظام اللغوي من جهة ، والإنشاءات اللغوية الأخرى من جهة ثانية . وهو لذلك يحاول أن يفيد من نظام النمذجة الثانوي ، بما ينطوي عليه من معايير وقيم ومقاييس وقواعد وقوانين وأعراف خاصة به ، وينشئ نصاً تسود فيه الوظيفة الجمالية Aesthetic-Function سائر الوظائف الأخرى التي يمكن أن يؤديها النص ، وتجعل منه بالتالي فناً جليلاً ، أي أدباً .

وفضلاً عما تقدم من قيدي النظام اللغوي ، أو نظام النمذجة الأولى ، والنظام الأدبي ، أو نظام النمذجة الثانوي ، ثمة قيد النظام الخاص بالجنس الأدبي Genre الذى ينتمى إليه نص الكاتب أو يخرج عنه في وجه من الوجوه . والجنس الأدبي ليس إلا مؤسسة^(٣) اجتماعية تتمتع بجميع مواصفات المؤسسات الاجتماعية التي تحكم الممارسات الفردية في مختلف وجوه الحياة بما تمثله من أعراف وتقاليذ وقواعد وقوانين ومقاييس ومعايير وقيم وضوابط ولوائح (بعضها معاصر ؛ وبعضها

الحرية الضرورية للأدب وممانعتها ، والنظر إلى الأدب على أنه مُتَبَرِّع الحرية ، أو تُحْفَظ الإنسان على انتزاعها ، من يد السلطة ، بالثورات المختلفة التي يقف وراءها .

وعلى الرغم من أن لكل مقاربة محاسنها ومساوئها ؛ مؤشراتنا الإيجابية وعقائيلها السلبية ، فإنه يبدو للمرء أنه قد آن الأوان لتناول موضوع الأدب والحرية من منظور داخلي يركز على الصلات الداخلية القائمة بين المفهومين ، ويحلل بشيء من العمق مقدار ما ينطوي عليه كل منهما من الآخر . إن من الأهمية بمكان ، من وجهة النظر الأدبية على الأقل ، أن يدرس المرء — على سبيل المثال — مقولة الحرية في الفعل الأدبي نفسه ، أو في الممارسة ذاتها ؛ فيحاول الوقوف بشيء من الأناة على مقدار الحرية الذي تنطوي عليه ممارسة الكاتب عندما ينشئ أدبه . والسطور اللاحقة محاولة لدراسة هذا المقدار والتدليل ، من خلال النظر في طبيعة الممارسة الأدبية نفسها ، على أن الحرية في الأدب لا تعدو أن تكون مجرد وهم ، وأنها سراب يحسبه الظمان ماء ولكنه سرعان ما يتبين حقيقته عندما يقترب منه . وهامش الحرية المساح للكاتب في أي مجتمع من المجتمعات ، على اختلاف فيا بينها ، محدود جداً ، لا يتجاوز هامش «الرقص في السلاسل» . إذ ثمة قيود لا يستهان بها من اللغة والفن والتراث ، والمتلقي ، والمجتمع ، وغيرها ما يكفي لبيد هذه الحرية ، ويلدوها أدراج الرياح .

سلسلة القيود

اللغة الطبيعية أداة الأدب التي يتجدد من خلالها . وهذه الأداة ليست ، كما يمكن أن تبدو للوهلة الأولى ، طيعة ، مرنة ، سهلة الانقياد ، حتى للأساتذة في فن الأدب . ذلك أن لها نظامها الصارم الذي يحكمها على مختلف المستويات . وهذا النظام الذي يسمونه بـ « Langue » يحكم إنتاج الكلام أو « Parole » أو الإنشاء الفردي للكاتب على المستويات المعجمية ، والصوتية ، والفونولوجية ، والصرفية ، والتركييبية ، والدلالية ، والإنشائية Discursive ، والسياقية contextual ، لأنه في حقيقته نظام علامات signs system تتحدد دلالة كل علامة من علاماته ووظيفتها بموقعها فيه ،

الأخرى تكون درجة صلة إنشائه بها . وتحدد طبيعة هذه الصلة (من حيث كون إنشائه استمراراً لهذه الموارث القومية أو الأجنبية ، أو ثورة عليها ، أو تعديلاً لساورها) ؛ وتتميز طرق توظيفها في إقامة نظامه الترميزي Code الخاص به والذي يود أن تُستوعب رسالته على أساس منه .

ولربما يرى البعض في الحديث عن تأثير هذه البنية المهيمنة (من التراث القومى والموارث الأجنبية) في الممارسة الأدبية شيئاً مبالغاً فيه ، ولكن الناظر في سبيل اكتساب الكاتب خاصة ، والإنسان عامة ، للغة يستطيع أن يدرك بسهولة أنها تكتسب من خلال النصوص المختلفة التي يتماس الإنسان معها في مختلف مراحل تكوينه الثقافي ، أو بكل بساطة بين لحظة الولادة ولحظة إنشاء نصه الخاص به . ومعنى هذا أن عملية إنتاج نص معين من جانب كاتب معين ليست عملية بعيدة عن كل قيد وشرط ، بل إنها أبعد ما تكون عن الخلق . إنها لا تعدو كونها إعادة إنتاج لهذه النصوص التي خبرها فيها تقدم من سقى عمره . ومقدرة الكاتب تتبدى أساساً في تشكيله من هذه النصوص ، التي أتيح له تمثيلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي الممتد من المهد إلى الحد ، نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو إذا شئنا استخدام لغة المجاز حيакته من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام ، يصعب ، إلا على القاريء المتمعن والمدقق والخبير ، تمييز خيوطه المكونة له .

والواقع أن هذه النصوص التي تيسر للكاتب في مختلف مراحل حياته تكون مُعدّة بشروط تكوينه الثقافي وظروفه ومعدّة للنص الذي ينشئه ، أو للنسيج الذي يحوكه من خيوطها . وهذه الخيوط أو النصوص عندما تتجاوز ، وتتداخل ، وتتفاعل فيما بينها ، في نصه الجديد ، لا تفعل ذلك بوصفها مجرد نصوص ، وإنما بوصفها أنظمة دلالة متماسكة Coherent signifying systems . إنها لا تشبه في شيء قطع أحجية الجيكسو Gigsaw puzzle . ذلك أنها تتصارع فيما بينها وبحال كل منها أن يسود الآخر . وحصوله هذا الصراع أو نتيجته تكون النظام الدلالي المتماسك الجديد الذي يجسده النص الجديد . فالنص الشعري ، على سبيل المثال ، نص يُنتج « في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه »^(٧) على حد

حديث العهد ، وبعضها الآخر عريق يضرب في أعماق التاريخ) يُشكّل مجموعها رقيقاً داخلياً يقفّ يدفع الكاتب إلى الشطب والمحو والحذف والإضافة والتغيير والتفنيح والتصحيح ، وربما إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبي كله . ويمقدار تنامي إحساسه بهذه المؤسسة يكون صراعه المرير معها ، ويمقدار استيعابه لها تكون مرونته في التكيف مع قيودها وضوابطها والحيولة بينها وبين خنقي صوته الفردي ؛ وبلدرجة فهمه لآلية عملها من جهة ، وتشكّل أعرافها ومعاييرها وغير ذلك من جهة أخرى ؛ تكون قدرته على تطوير هذه المؤسسة أو تغييرها أو ربما الإطاحة بها أو ببجانب منها . وبالمطلع لا يتاح ذلك إلا للعابرة الذين يسعون بممارستهم الفذة فوق النظام الذي يخرجون عليه فتغدو ممارستهم السامية والمتفوقة والمفتحة فنياً للمتلقي معياراً^(٨) . جالياً يقرّه المجتمع ويدعجه بالمؤسسة القائمة التي تفسح المجال أمامه ليدخل في نسيج تكوينها ويكون معه جسماً متكاملًا له نفوذه وسلطانه على كتاب الدرجة الثانية وما دونها بشكل خاص يُنتج إنتاجهم وفق معاييرهم وقيمه وأعرافه وقوانينه ومبادئه .

والحقيقة أن قيد النظام اللغوي وقيد النظام الأدبي وقيد الجنس الأدبي ليست جميع القيود المتصلة بأداة الأدب . صحيح أن اللغة «مادة الأدب كما أن الحجر أو البرونز مادة النحت ، أو الألوان مادة اللوحات ، أو الأصوات مادة الموسيقى . ولكن ينبغي للمرء أن يبين أن اللغة ليست مجرد مادة عاطلة كالحجر ، وأنها في حد ذاتها من خلق الإنسان ، وأنها لذلك مشحونة بالتراث الثقافي لمجموعة لغوية»^(٩) . فالكاتب الذي يستخدم الإنكليزية أداة له ، ويصوغ من مادتها نصوصه ، يخضع ، سواء أراد ذلك أم لم يُرد ، أوعى ذلك أم لم يُع ، لتأثير التراث المدون والشفهي الذي تستوعبه هذه اللغة . وكذا الشأن بالنسبة للكاتب العربي الذي يكاد يرتنع ، فيما يرى بعضهم ، تحت ضغط تراثه العريق الضارب عمقاً في التاريخ القديم . ذلك أن التراث القومى للكاتب بشكل خاص ، والموارث الأجنبية الأخرى التي ييسر للكاتب الاطلاع عليها اطلاعاً مباشراً عن طريق لغاتنا الأم أو اطلاعاً غير مباشر عن طريق لغة وسيطة ، تُشكّل في مجموعها بنية مهيمنة dominant structure أو «مادة مغناطيسية» ، تؤثر في عملية إنتاج إنشائه الفردي ، ويمقدار وعيه لهذا التراث القومى وتلك الموارث

قول جوليا كريستيفا Julia Kristeva . ولهذا فإن النص الأدبي الجديد الذي ينتجه الكاتب من النصوص الأخرى هو في بنيتها الإنشائية discursive structure مجموعة تناصات (٨) - in-ter-textualities ، أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التي تجري فيه .

وباختصار شديد إن النص الأدبي الذي يزعم الكاتب أنه أنشأه مجسداً لاختياره الحر ليس غير حصيلة تفاعل نصوص سابقة له . إن بنيته الإنشائية عند التمعن الدقيق فيها ليست غير قطعة موزاييك من المقبوسات . إنه في حقيقة الأمر استيعاب وتحول لنص آخر ، أو لمجموعة نصوص أخرى وهماش ممارسة الإرادة الفردية في عملية الاستيعاب والتحول وإعادة الإنتاج ليس واسعاً بأي حال من الأحوال .

وإذا كانت البنية السابقة ؛ بنية النظام اللغوي ، وبنية النظام الأدبي ، وبنية مؤسسة الجنس الأدبي ، وبنية التراث القومي والأجنبي ، بني ذات صلة مباشرة وعضوية بالبنية الإنشائية للنص الذي ينشئه الكاتب . وغالباً ما نخلد ، وإلى درجة كبيرة ، تكوين هذه البنية وعلاقاتها الداخلية ، فإن هناك بني أخرى ، أو عناصر أخرى في بني أوسع تمثل بنية النص مجرد علامة ضمن نظام علاماتها الأشمل ، تؤثر ، عمل نحو أو آخر ، في بنية النص الذي ينتجه الكاتب . وربما كان المجتمع من أبرز هذه البنى ، والمتلقى من أبرز هذه العناصر أو العلامات . وإذا كان تأثير المجتمع معترفاً به منذ أمد بعيد ، فإن تأثير الملقى بات يشكل اليوم حقلاً مهماً جداً من حقول اهتمام النقد الأدبي المعاصر حتى غدا بطبع اتجاه هاماً من اتجاهاته هو اتجاه نقد استجابات القارئ - أو النقد الاستقبالي ، الذي يؤكد فيه دور القارئ بوصفه خالقاً مشتركاً - co-creator (بالمعنى البارز للكلمة - نسبة إلى رولان بارت) للنص الأدبي نفسه ، أو قد يُبالغ في هذا الدور إلى درجة يغدو معها النص مجرد قراءة لقارئ ؛ لأن النص في نهاية المطاف ، وكما يبدو لأصحاب هذا الاتجاه ، هو ما يصنعه القارئ به ، فهو الطرف الذي يحول التجربة الجمالية فيه من طور القوة إلى طور الفعل .

وواقع الحال أنه إذا ما تم تناول النص الأدبي من منظور توصيلي فإن هذا النص ما هو غير رسالة يرسلها مرسل هو

الكاتب ليصلها متلق أو مستقبل هو القارئ ، وتلقية لهذه الرسالة ليس مرهوناً فقط بالنظام الترميزي code المشترك بينه وبين المرسل ، ولا بالفاءة المولفة في إرسال هذه الرسالة وحسب ، وإنما يشمل كذلك صلاته بهذا المرسل وموقفه منه وأفاق توقعاته التي ترسمها مواجهته لهذا النص ، فضلاً عن شروط التلقى أو الاستقبال وظروفه وأحواله القائمة أو المفترضة وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها ، ويحد بالتالي من الحرية التي يفترض أن الكاتب يتمتع بها ، أو يتوهم أنه يتمتع بها ، في إنشائه لنصه .

مهما كان الأثر فإن المتلقى ، سواء كان فرداً أو جماعة ، هو جزء من كل هو المجتمع الذي يشكل الوعي الحسيوى لعملية إنتاج الأدب ، والذي تؤدي مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة في عملية الإنتاج هذه .

إن الكاتب يبدى ذي بدء «عضو في مجتمع ، وذو وضع اجتماعي معين . يتلقى درجة ما من الاعتراف والجزاء الاجتماعيين» (٩) . فهو كائن اجتماعي ، وله وظيفته الاجتماعية المحددة التي يؤديها من خلال المؤسسات الاجتماعية ذات الصلة . فضلاً عن ذلك فهو يستخدم أداة اجتماعية هي اللغة الطبيعية (التي يقوم على دراسة هذا الجانب فيها علم اجتماع اللغة ، أو اللغويات الاجتماعية) ، وينتج إنشاء اجتماعياً (ذلك أن الأدب إنشاء اجتماعي يكتب للآخر ، كما يؤكد ذلك روجرفاولر الناقد اللغوي الإنكليزي المعاصر (١٠) ، ويقوم على دراسة هذا الجانب فيه أيضاً علم اجتماع الأدب أو سوسمولوجيا الأدب) من خلال مؤسسات تربوية وثقافية وإعلامية لا تقوم إلا في مجتمع ، وبواسطة وسائل اجتماعية يرعاها المجتمع ويعمها وتتدخل في كل شاردة وواردة فيها لأسباب ودوافع مختلفة . ويبدو أن جميع ما تقدم من قيود وضوابط تحد من حرية الكاتب ، لم يكف ، فكانت الرقابة السياسية والدينية والفكرية والاجتماعية . وكان كذلك درس الأدب الذي أصبح اليوم شأنًا اجتماعياً يتولاه أناس أنيطت بهم مهمة اجتماعية حيوية هي الحفاظ على القيم والمثل والمبادئ التي يجسدها الأدب وينقلها من جيل إلى جيل بغاية صون هوية الأمة أو الجماعة التي يفصح عنها . وعلى الرغم من أن الكتاب يزعمون عادة بأنهم في إنتاجهم لا يأبهون بهذه الفتة

الحديث عن هذه الشبكة من القيد والأنظمة والبنى التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي ، وبالتالي تحد من حرية الكاتب . مهما كان الأمر فإن فيما تقدم من حديث برزّ دليلاً كافياً على أن هامش الحرية ، الذي يتمتع به الكاتب عامة ، هامش محدود جداً ، وهو بحاجة إلى مجهر إلكتروني حتى ننتيه بوضوح . وربما كان لذلك هامشاً ثميناً أعتقد أن علينا أن نتوسع به بذل توضيحه ، والتضييق من خلاله على أصحاب حرفة الأدب .

فرفقاً بالكتاب ، إذ لهم من قيود لغتهم ، وفنهم ، وبنية تراثهم والموارث الأخرى ، وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعاتهم ، ما يكفيهم لبيد الحرية «الموهومة» التي «ينعمون» بها .

من الناس التي تحشر أنوفها في شؤونهم وتناقش نتائجهم على نحو لا يرضيهم في الغالب ، فإن المرء لا يستطيع إلا أن يقر بدورها في الترويج لبعض النصوص الأدبية دون بعضها الآخر ، وفي رفع بعض الكتاب وخفض بعضهم الآخر ، وفي توجيه القارئ العام ، وخاصة في المجتمع الحديث الذي يعول فيه القارئ في معظم ما يشاهد أو يسمع أو يقرأ ، على الناقد الذي يملك الوقت والخبرة النوعية المطلوبة ، ويستطيع أن يوجهه من خلال مؤسسة المراجعة أو الـ Reviewing التي باتت اليوم جزءاً مهماً وحيوياً في مختلف الأجهزة الإعلامية والثقافية والعلمية .

ولا يدري المرء إن كان عليه أن يمضي إلى ما لا نهاية في

الهوامش:

Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*,
3rd edition (Harcourt, Brace & World, inc., New York, 1970).

(١) انظر :

Ann Shukman,
Literature and Semiotics: A Study of the Writing of Y. M. Lotman (North-Holland Publishing Company, Amsterdam-New York-
Oxford, 1977), pp. 23-4.

(٢) انظر :

Jonathan Culler, *Semiotics in Princeton Encyclopedia of
Poetry and Poetics*, Edited by Alex Preminger et al. (Macmillan, London, 1975), p. 981.

(٣) انظر :

وانظر أيضاً حول التظلمين الأولى والثانوى :

عبد النبي اصطيغ ، دين اللغويات والنقد الأدبي : ١ - في البحث عن قاعدة « الفكر العربي (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد (٦١) تموز - أيلول ١٩٩٠ ، ص (٦٦) .

Rene Wellek & Austin Warren, *Ibid*, p. 226.

(٤) انظر :

بالمعى الذى ذهب إليه جان موكارفسكى . انظر كتابه :

Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Values as Social Facts*
(Ann Arbor, Michigan, 1970).

Rene Wellek & Austin Warren, *Ibid*, p. 22

(٦) انظر

Julia Kristeva,

(٧) انظر :

Semiotiké, (Paris, Seuil, 1969). p. 257.

Jonathan Culler,

نقلا عن كتاب :

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, 1981). p. 107.

(٨) ربما يلاحظ القارئ أن صاحب هذه السطور يأخذ معهم حوليا كريستينا للناس Intertextuality كما وضعت في كتاب «ثورة في اللغة الشعرية» وانظر تعريفها للمفهوم في

Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, Translated by M. Waller with an Introduction by L. S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984). pp. 59-60.

(٩) انظر : Rene Wellek & Austin Warren Ibid, P. 94.

(١٠) انظر كتابه :

Roger Fowler Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic criticism (Batsford Academic & Educational Ltd, London, 1982)

فصول

مجلة النقد الأدبي

● من موضوعات الجزء الثاني لعدد الأدب والحرية-صيف ١٩٩٢ :

- | | | |
|---------------|---|-----------------------------|
| إدوار سعيد | ● | تمثيل التابع |
| أوكنايو بات | ● | الديمقراطية : المطلق والنسي |
| بربارا هارلو | ● | أدب السجون |
| حامد أبو أحمد | ● | الديكتاتور في متاهته |
| رشيد العنان | ● | عبور الحاجز المخيف |
| ريشار چاكسون | ● | الترجمة والمهيمنة الثقافية |
| سليمان المطار | ● | خلية النحل ، حرية النحل |
| محمد بدوي | ● | الكتابة والحنين |
| يحيى الرخاوى | ● | مستويات توجه حركية الوجود |
| فيليب هامون | ● | الأدب - الحرية + القيد |

الكتابة بالقلم والكتابة بالدم

حسن حنفي

للمنصوص ، وأنا نتوسط بالكتاب بيننا وبين العالم دون رؤية مباشرة له .

وقد بدأ التراث الغربي بالكلمة بالمعنى المزدوج أيضا ، الصوت أو الحرف . الكلمة نطق أى صوت وأمر ، كز فيكون . والكلمة حرف ، ألواح موسى ، الوصايا العشر أو الشيء نفسه ، الشخص أو الوجود . عيسى بن مريم كلمة الله ، الكلمة المتجسدة كما يقول اللاهوت العقائدي المسيحي . وظلت الكلمة إحدى سمات الفكر الشرقي القديم منذ فيلون وإنجيل يوحنا ولو أنها كانت عند اليونان لوجوس ، اعقل والمنطق ، الفهم والعلم .

وقد عبر عن ذلك لافل في كتابه «الكلام والكتابة» فاللغة تعطى الأشياء أساءها وإن لم تكن مطابقة لأفكارها . والأفكار أكثر من الأصوات ولذلك كان السمع أفضل من البصر ، فالسمع للأصوات والبصر للحروف . وتتمثل فضائل الكلام في القول والحوار . والصمت صوت سلبى ، لغة باطنية لذلك كان أدل على الإيمان من الكلام . أما الكتابة فإنها تجسد الأبدى في الزمان ، والصوت في الحرف . الكلام أعم من الكتابة وأشمل . الكلام إلهى والكتابة نبوية . والله لا يموت حتى تحيا الكلمة ، والكاتب لا يموت حتى تحيا الكتابة . أما القراءة فإنها

الكتابة بداية الحضارة . فالحضارة الشفاهية غير المدونة نضد في نقل العلم ولكنها تنتهى أيضا بالتدوين . لذلك ارتبطت نشأة الحضارة بمعرفة الكتابة سواء بالرسم أو بالحرف في مصر القديمة وفينيقيا والصين ولم تبق بعض الحضارات الأفريقية الشفاهية إلا بعد التدوين بالحروف العربية مثل السواحلية . فالحرف أكثر تقدما حضاريا من الصوت . وكان الكاتب المصرى القديم رمزا للحضارة المصرية القديمة لتدوين التاريخ على جدران المعابد والمقابر أو على أوراق البردى .

وفي التراث القديم تتبادل الشائتلا . فأول كلمة نزلت «اقرأ» وليس «اكتب» أى الصوت وليس الحرف ، ولكن القراءة قد تكون سماعا لتلاوة وقد تكون قراءة لكتابة . فالفقراءة تفترض في الحالة الثانية الكتابة ولذلك يقسم القرآن بالقلم والكتابة « نون والقلم وما يسطرون » (٦٨ : ١) . فالقرآن هو الكتاب كما أن الإنجيل والتوراة هما الكتاب المقدس أو الكتب المقدسة . والكتابة فعل إلهى وفعل إنسانى . والكتاب أيضا هو الأجل . ولكل إنسان صحيفة للأعمال يدون فيها الكتبة والحفظة * ثم توسع مفهوم أهل الكتاب من أصحاب الكتب المقدسة السابقة إلينا فأصبحتنا أيضا أهل كتاب نظراً لارتباطنا بالنص ، وعبدة حرف نظراً لانشغالنا بالتأويل الحرفي

في الواقع بل تقع في شراك اللغة . فاللغة سلب الكتابة ، مجرد أسلوب .

والثالث «اليد والكتابة» لبراون . الكتابة هنا سمة للوجود ، مرتبطة بالجسم وبحركة اليد ، وتحسين الخطوط ، وبدلالة الخطوط على الشخصية . الكتابة هنا خارج إطار اللفظ والمعنى والشئ . هي دالة بذاتها ككل متجانس . الكتابة حركة اليد ، واليد حركة الجسم . الكتابة باليد مثل الكتابة على اليد ، تدل على شخصية الكاتب ، ماضيه وحاضره ومستقبله كما هو معروف في علم قراءة الكف .

وفي واقعنا المعاصر أصبحت الكتابة عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة . الكتابة الرسمية تقابلها الكتابة الأخرى . الأولى كتابة الخاصة ، والثانية كتابة الحرافيش . الأولى كتابة القدماء ، والثانية كتابة المحدثين . الأولى من الآباء والرواد والثانية من الأبناء والأحفاد . الكتابة إما قبول أو اعتراض ، تسليم أو رفض ، طاعة أو تمرد ، الكتابة إذن مزدوجة الطابع من حيث هي تقليد أو تمهيد ، نقل أو إبداع ، عقل أو قلب ، نظر أو ذوق ، علم أو فن ، فلسفة أو تصوف ، قيد أو تحرر ، كتابة بالقلم أو كتابة بالدم .

الكتابة إذن نوعان سواء في علاقتها بالوفاة ، تمثل أو رفض ، أو بالموروث ، شرح أو تأليف ، أو بالموضوع ، نقل أو إبداع ، أو بالتاريخ ، صحيح أو متحذل ، أو بالفهم ، حفيظة أو مجاز ، أو بالمنهج ، استنباط أو استقراء ، أو بالواقع ، فارغ أو مضمون ، أو بالتجربة ، تحصيل أو معاناة ، أو بالحيرة ، قيد أو تمرد ، أو بالسلطة ، تبرير أو نقد ، وهما نوعان بنيويان كما يقول الأنثروبولوجيون في «النشأ والمطبوع» ويمكن الإشارة إليهما بالكتابة بالقلم ، والكتابة بالدم .

فالكتابة من حيث الوفاة نوعان : الأول قبول وتمثل واستيعاب واحتواء مثل كتابة الحكماء الذين نقلوا ونقلوا واستوعبوا واحتوتوا التراث اليوناني أو الفارسي أو الهندي . والثاني رفض ونقد مثل كتابة الفقهاء في نقض المنطق ، والرد على المنطقيين لابن تيمية وترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان للسيوطي ، والدفاع عن منطق اللغة العربية في مواجهة منطق اللسان اليوناني كما دأب واضح في المناظرة الشهيرة بين السرياق ومتى بن يونس . الكتابة الأولى نقل وتكرار وترديد

ملم للكتابة . وهي قراءة للداخل وليست للخارج . وكما أن الكاتب معنى المكتوب فكذلك القارئ معنى المقروء .

ثم ثار الفكر الحديث عليها معطيا الأولوية للعمل على النظر . في البدء كان الفعل عند جونه وليس الكلمة ، تعبيرا عن روح الحضارة العملية التي تهدف إلى تغيير العالم ولا تكفي بتفسيره كما هو معروف من عبارة ماركس الشهيرة . ونشأ علم اللغة الذي يبدأ من التاريخ والمجتمع وليس من الفكر ويظهر مفهوم الكتابة في الفلسفة الأوروبية المعاصرة كبديل عن الكلمة أو النطق والعقل اليوناني ونظرية المعرفة التي تقوم على إثبات الأنا أفكر الفردي أو الجماعي في المشروع المعرفي الأوربي الذي يعبر عن المركزية الأوروبية في ثلاث تيارات تمتد كلها عن الداخل وتدفع بالكتابة نحو الخارج . الأول ، «الكتابة والاختلاف» عند دريدا . فالكتابة لا تهدف إلى إيجاد عناصر التشابه بين الأشياء ، والوصول من الجزئيات إلى الكليات ، والتعبير عن القوانين العامة بل تهدف إلى إيجاد الفروق والاختلافات بين الأشياء . فالأشياء متفرقة لا جامع بينها . الكتابة هنا مثل النقاط المتناثرة ، عود إلى الكتابة بالرسم . وهي اختلافات جذرية لا تعني فقط غياب التشابه والتماثل بل القطيعة بين الأشياء وغياب أية جسور بينها . المعنى قوة ، والكوجيتو جنون ، والميتا فيزيقا عنف ، والكلام نفس ، والمسرح قسوة ، والعلامة لعب . الكتابة تكشف عن البعد النفسي للكاتب أكثر مما تدل على معنى أو تشير إلى شيء . والثاني «درجة الصفر» للكتابة عند بارت . وتعني بداية

الكتابة باللا شيء ، باللا معنى ، باللا هدف ، باللا قصد . الكتابة وسيلة وغيابة . لا تهدف إلى شيء . تدور حول نفسها ، تظل في نقطة الصفر ولا تخترق الدائرة . الكتابة تعبير عن العدم ، عدم اللفظ وعدم المعنى . وما ليس له معنى متوق على ما له معنى ، الكتابة تستقل عن الكاتب ، كما يستقل التأليف عن المؤلف ، والبدن عن الروح . الكتابة وجود لا شخصي . مات الكاتب ، وعاشت الكتابة . الكتابة هي الموت ذاته ، النفي الأمثل ، القتل المؤجل ، تكرار الحياة داخل الموت . الكتابة تيسر نحو ذاتها ، نحو جوهرها وهو الزوال .

فإذا كانت الكتابة رؤية ثم صنعت ثم قتلا فإنها الآن غيابة ، كتابة بيضاء تبدأ من الصفر وتنتهي إليه . الكتابة لا تصف شيئا

النص الأول ، فكل قراءة هي كتابة ، واكتشاف بنية جديدة له بعد تغير العصر والزمان الأول . الكتابة الأولى ألفاظ على ألفاظ مثل شرح المفردات في حين أن الكتابة الثانية معان على ألفاظ ورؤية أشياء من خلال المعاني من أجل استكشاف آفاق جديدة لم تكن متضمنة في النص الأول . الأولى شرح وتفسير ، والثانية قراءة وتأويل . الأولى تحليل ، والثانية تركيب . الأولى استهلاك ، والثانية إنتاج ، الأولى سلب والثانية إيجاب . الأولى إحجام والثانية إقدام ، الأولى دفاع والثانية هجوم ، الكتابة الأولى مثل شراح أفلاطون وأرسطو وديكارط وكانط وهيجل . والكتابة الثانية مثل موقف الأفلاطونيين الجدد من أفلاطون ، وابن رشد من أرسطو ، وإسبينوزا من ديكارط ، وهيجل من كانط ، واليسار الهيجل من هيجل ، والوجوديين من المسيح وهوسرل ، الكتابة الثانية تعيد كتابة النص الأول ، كما أعاد السيد المسيح كتابة العهد القديم في العهد الجديد ، وأعاد أمل دنقل كتابة «العهد القديم» في العهد الآق ، وأعاد كتابة المتنبي في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ، وكما أعدت كتابة المغني في أبواب التوحيد والعدل للقاضي عبد الجبار في «من العقيدة إلى الثورة» . الكتابة الأولى قيد لأنها تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد ، والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عياء ، والكتابة الثانية رؤية .

والكتابة من حيث الموضوع إما شرح لنص وتفكير على تفكير وإما تنظير مباشر للواقع دون توسط نصوص مسبقة بين الكاتب وواقعه . الأولى شرح وتفصيل ، تكرار وإسهاب ، وعياء عن الواقع وكان النص يولد ذاته ، ويتولد من ذاته ، والثانية إبداع نص جديد بالاتحام المباشر بالواقع . الأولى حضارة ، والثانية علم . الأولى كتابة على كتابة ، وقراءة على قراءة ، والثانية كتابة عن حوادث ، وقراءة لوقائع . وكما لاحظ كيركجارد ، الأولى لتلميذ من الدرجة الثانية يتعلم ، والثاني لتلميذ من الدرجة الأولى يُعلم . الأولى عن طريق الوساطة ، رحم الرواة ، والثانية بلا واسطة ، مباشرة من السيد المسيح ، والتعلم مباشرة عن الواقع عندنا . الأولى رهبة من العالم واحتشاء بالنص ، وانزواء وراء التراث ، واحتشاء بأقوال السابقين ، والثانية جرأة على الواقع ، ونزول إلى الشارع ، وحياة التجارب المباشرة ، وإبداع كتابة «طازجة» بدلا من طهي

وشرح وتلخيص أو تأليف في موضوعات الوافد بعد تمثلها في الموروث ، والكتابة الثانية تجديد وخلق وإبداع مستقلا عن الوافد في موضوعات وعلوم موازية . الأولى إعجاب وانبهار ، دفاع وتقليد ، والثانية رد و نفور ، هجوم وتجديد . الأولى إعجاب بالوافد ، والثانية دفاع عن الموروث . الكتابة في كلتا الحالتين ، أداة للصراع بين نوعين من الثقافة ، كل منهما يعبر عن موقف حضاري ، كلاهما ضروري ، أشبه بموقف وزير الخارجية الذي يتصل مع الخارج ، ويستأنس في أحلاف ، ووزير الداخلية الذي يبغي المحافظة على الأمن الداخلي ، ويشكك في كل غريب . الأول موقف الحكماء ، الكندي ، والرأزي ، والفارابي ، وإخوان الصفا ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وصدر الدين الشيرازي ، والثاني موقف الفقهاء أمثال ابن تيمية ، وابن القيم ، وابن الصلاح .

وظهر النوعان نفسها من الكتابة في الفكر العربي المعاصر تجاه الوافد الغربي بين التمثل والاستيعاب من ناحية والرفض والنفور من ناحية أخرى . الكتابة الأولى للإصلاح الديني والفكر الليبرالي والفكر العلمي العلماني ، وهي التيارات الرئيسية الثلاثة في الفكر العربي المعاصر ، والكتابة الثانية للسلفية المعاصرة المكتفية بخطابها الذائق الذي يحوي كل شيء . الأولى انفتاح قائم على الثقة بالنفس والقدرة على التجديد . والثانية انغلاق قائم على الخوف والحذر والترقب والحشية والتمسك بالقديم والاحتفاء بالتقليد . الكتابة الأولى تحرر ، والكتابة الثانية قيد . وفي ذلك تقول إحدى الشخصيات لصلاح عبد الصبور في «مسألة الحلاج» الذي اشتغل بالعلم أولا وهجره إلى التجارة :

وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفضخار المدهون

الجوهر والذات

الماعية والاسطقسات

والفاتيجوريات

يوان لا يفهم^(١)

والكتابة من حيث الموروث أيضا نوعان . الأول قول شارح دون إضافة جديد على النص المكتوب . والثاني إعادة إنتاج

الأخلاق الإسلامية من خلال الأخلاق اليونانية قياسا على وصايا لقمان لابنه وهو يعظه ، وأدبيات الجهاد ، وكتب التوراة المنتحلة والأناجيل المنتحلة لها أبلغ الأثر في تشكيل العقائد والأخلاق مثل كتب التوراة والأناجيل الرسمية . الانتحال إذن تعبير عن الإبداع الفردي والجماعي ، ورفض للتكرار والتقليد والتبعية لتراث القدماء دون مساهمة كل جيل . الكتابة إثبات لوجود الحاضر ، وإضافة إلى تراث الماضي . أنا أكتب فانا إذن موجود . الكتابة المنتحلة قياس في الكتابة ، إبداع قياس .

النص الصحيح هو الأصل ، وظروف العصر الجديد هو الفرع . والنص المنحول نتيجة لقياس ظروف العصر إلى الفرع على معنى النص الصحيح أي الأصل نظرا للتشابه بين النص الأول والظرف الثالث . فإذا قال المسيح إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة السمكة الحقيقية في شبكة الصيد إلى أعشاب البحر فيدع النص المنحول قياسا على هذا المثل إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة الحجر الثمين إلى الحجر الصوان أو كنسبة الذهب الصحيح إلى النحاس الأصفر ، أو الجوهرة إلى الحجارة أو الورد إلى الشوك أو الأرز إلى الحصى أو القمح إلى الحنظل . المعنى واحد وإن اختلفت الأمثلة طبقا للبيئات البحرية والزراعية والجبلية . وإذا

فهم سليمان لغة النحل والمهدد في النص الصحيح فإنه يفهم أيضا لغة باقي الحشرات والطيور والهموم والسباع في النص المنتحل . لا يوجد هنا خروج على النص الأول بل إمداد له وتقوية لمقصده . وإذا قام الرسول بلحس الشجرة اليابسة فأصبحت خضراء في النص الصحيح فإنه يلحس الضرع الجاف فيمتلئ باللبن ، ويلحس الأرض الصفراء فتتحول إلى خضراء في النص المنحول . وإذا سبح الحصى بين يديه في النص الصحيح فإن كثف الشاة بكلمه ويحذر بأنه مسموم ، وحيف الشجر يماسه في النص المنحول . وإذا سار رسول على الماء في النص الصحيح فإنه يسير على الهواء في النص المنحول . ويستمر القياس الإبداعى حتى يسير على القمر ، ويتحول بين الكواكب والأقمار^(٧) . الكتابة الأولى قيد للرواية والكتابة الثانية تحرر بالخيال الإبداعى للفرد والجماعة . الكتابة الأولى موت ، والكتابة الثانية حياة .

والكتابة من حيث الفهم نوعان : ظاهر ومؤول ، حقيقة وعجاز ، محكم ومتشابه ، مجمل ومبين ، مطلق ومقيد ، عام

كتابة مجمدة ، ومضغ لقمة ساخنة بدلًا من مضغ لقمة ممضوغة من قبل . ففي العصر الوسيط كانت الكتابة شروحا على شروح ، شروحا على أفلاطون مرة حتى القرن الخامس الميلادى ثم شروحا على شروح أرسطو مرة أخرى حتى القرن الثالث عشر الميلادى . وفي عصر النهضة الأوروبية بعد ما بدأت القطيعة مع الماضي وظهور الواقع عاريا من أية نظرية بدأ العقل في التعامل المباشر مع الطبيعة والمجتمع فأبدع كتابة جديدة تقوم بدور الأساس النظرى الجديد بديلا عن الأساس النظرى القديم . وما زالت ثقافتنا المعاصرة تعيش على النوع الأول من الكتابة ، شرحا على شرح ، وقولا على قول ، تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد والكتابة الثانية تمهيد . الكتابة الأولى عياء ، والكتابة الثانية رؤية . اعتمادا على حجة السلطة وليس برهان العقل ، بصرف النظر عن مصدر القول ، قال ابن تيمية أو قال كارل ماركس ، قال الله وقال الرسول أو قال أبى ومعلمى وشيخى ، قال القدماء أو قال المحدثون ، قال الرئيس أو قال زعيم المعارضة . الكتابة الأولى قيد ، والكتابة الثانية تحرر ، الكتابة الأولى وظيفة ، والثانية استشهاد . وهو ما صوره صلاح عبد الصبور في «مأساة الخلاع» :

السجين الأول : هل تبحث في أسرار الكون ؟

الخلاع : بل أشهدا أحيانا^(٨)

والكتابة من حيث الصحة التاريخية نوعان : نقل صحيح من يد الكاتب إلى كاتب آخر عن طريق المأولة أو الإجازة على ما هو معروف عند القدماء في مناهج النقل الكتابى ، وكتابة منتحلة من يد مبدع وهو ما سماه الأصوليون القدماء أيضا الوضع بالمعنى . الكتابة الأولى وثيقة تاريخية صحيحة من حيث مؤلفها ، طولها وخطها ، موثقة توثيقا شرعيا من حيث صاحبها وناسخها ومالكها وزمان ومكان نسخها . والكتابة الثانية إبداع فنى ، قياسى أدبى ، مؤلفها ومالكها مجهولان ، وزمان ومكان تأليفها مجهولان . هى كتابة منتحلة من حيث الصحة التاريخية ، ولكن من حيث البنية الفنية تعادل الكتابة الأولى . وأحيانا تتفوق عليها . فالشعر العربى المنحول لا يقل قيمة عن الشعر العربى الصحيح . وأرسطو المنحول لا يقل أهمية وأثرا عن أرسطو الصحيح . وأفلاطون المنحول إكمال لدلالة أفلاطون الصحيح . ووصايا أم الاسكندر إلى ابنها تعبير عن

دون غيره أو غيرهم ، فالناس لا تتشابه ولا تتوازي ، ولا توجد على التبادل . المعنى الواحد قيد ، والمعنى المزدوج تحرر . المعنى الواحد ثبات ، والمعنى المزدوج تحول . الظاهر والحقيقة والمحكم والمبين والمقيد الخاص موت ، والمؤول والمجاز والمتشابه والمجمل والمطلق حياة . ويبدو هذا الازدواج في مأساة الخلاج في المحاكمة في حوار قاضي السلطان أبو عمر وقاضي الحق ابن سريج :

أبو عمر : والأقوال الغامضة المشتبهات المقصد

ابن سريج : الوالي والقاضي رمزان جليلان

للمقدرة والحق^(٥)

أبو عمر : هل هذا أيضا من أحوال الصوفية .

أمر يستخفى خلف الألفاظ المشتبهة^(٦)

أبو عمر : تؤدي هذى الألفاظ المشتبهة

بالفقراء إلى نهب الطاعة^(٧) .

والكتابة من حيث المنهج نوعان : كتابة تأتى عن طريق الاستنباط ، استنباط النتائج من المقدمات وتعتمد على الاستدلال ، ومقياس صدقها في تطابق النتائج مع المقدمات . وكتابة أخرى تأتى عن طريق استقراء الجزئيات من أجل الوصول إلى قوانين كلية تندرج هذه الجزئيات تحتها طبقا لأطراف الحوادث ومماثل الجزئيات . وقد تتفق النتائج في الحالتين إذا كانت المقدمات في الاستنباط مستقرة في الواقع ، وإذا كان الاستقراء تاما يسمح بالتعميم فلا فرق بين التنزيل والتأويل من حيث النتيجة إنما الخلاف في المنهج . يقين الأول في المقدمات بينما يقين الثانى في النتائج . كلاهما يتعامل مع الواقع أو التجربة الحية ولكن على نحوين مختلفين ، استنباطا من مقدمات يقينية في الأول واستقراء للشواهد والقرائن في الثانى . وإذا كان التناقض قد وقع بينهما في الغرب ، بين ديكارت وبيكون ، بين العقم والإنشاج ، بين الصورية والمادية ، بين التحليلية والتركيبية ، بين العقلية والحسية فقد تم الجمع بينهما في علم أصول الفقه ، استنباط العلل من الأصول ثم استقراءها في الفروع . الأولى كتابة المناطقة والفلاسفة والفقهاء والثانية

وخاص . الشق الأول من هذا المنطق اللفظى لفظ واحد ، يعبر عن معنى واحد ويشير إلى شئ واحد ، أقرب إلى العلم والمنطق . والشق الثانى لفظ واحد يعبر عن معنيين ويشير إلى شيئين أو أكثر ، أقرب إلى الأدب والفن . الكتابة الأولى تعتمد على المقولات ، والثانية على الصور الفنية . الأولى تنظير ، والثانية تخييل . يستعمل العلم والمنطق الكتابة الأولى بينما يستعمل الدين والفلسفة الكتابة الثانية . الحقيقة والظاهر والمحكم والمبين والمقيد نواة المعنى المرتبط بالاشتقاق في حين أن المجاز والمؤول والمتشابه والمجمل ؟ يتغير بتغير مستويات الكاتب أو القارئ وأحوال العصر . ليس الشئ مدركا حسيا فقط أو مقولة عقلية فحسب بل هو أيضا صورة فنية^(٨) . إذ لا تتم علاقة الإنسان بالعالم من خلال الحسى فقط أو من خلال العقل فحسب بل أيضا من خلال الوجدان . البعد الجمالى بُعد معرفى وعصلى في آن واحد ، يعطى إمكانيات أكثر للمعرفة ، ويخمد الناس للفعل . اللون الأحمر للثورة والتمرد ، واللون الأخضر للزراعة والنماء واللون الأسود للظلم والحداد ، واللون الأبيض للسماحة والعفو . لا يعيش الإنسان في هذا العالم عالما فقط يعتمد على الحسى أو فيلسوفا فقط يعتمد على العقل بل شاعرا يتعامل مع الصور الفنية . الإنسان شاعر الوجود «واللغة منزل الوجود» كما يقول هيدجر . الصورة الفنية أسرع في الفهم ، وأدخل إلى القلب ، وأبلغ في الإقناع ، وأسرع في الأثر . أما المؤول فإنه يكشف عن مستويات الفهم المختلفة طبقا لأعماق الشعور واختلاف الثقافات . يفرز المؤول دلالات جديدة طبقا للذات العارفة ومستواها في الفهم ودرجتها في العمق . أما المتشابه ، فإنه يكشف عن البصر الاحتمالى في فهم النص ليسمح بفرديّة في التفسير وشخصية في الفهم . ليس السلوك حسابا رياضيا حتميا بل يتم وفقا لاحتمالات عدة قائمة ، على حرية الاختيار . أما المين فهو تحويل الاحتمال إلى ترجيح ، ومساعدة في الاختيار عن طريق البيان النظرى . أما المقيد فإنه يكشف عن بعد الزمان والمكان . فالنص تاريخى في أحد مركزيّاته ، يسير في العالم كالمخروط أو كالمثلث المتساوى الساقين رأسه المذهب إلى أسفل وقاعدته العريضة إلى أعلى . هو المحيط المتحرك بالنسبة للمركز الثابت في الدائرة . أما الخاص فإنه يكشف عن فردية التعبير وأن من النصوص ما ينطبق على شخص أو أشخاص بأعيانهم

كتابات الصوفية والعلماء . وقد غلبت على كتاباتنا في الفكر العربي المعاصر الكتابة الأولى ، الكتابة من معارف معلومة سلفا قبل البحث عنها ، أفكار موروثية أو آراء منقولة واستنباط أحكام منها ثم فرضها على الواقع فلا تطابقه ، ترفض الواقع وتدينه أو يرفضها الواقع إذا كان عصيا . كثرت الشعارات في ثقافتنا المعاصرة تستنبط منها نظاما سياسيا والاجتماعية، وغابت الإحصائيات الدقيقة من مكونات الواقع فظل بعيدا عنا لانفهمه ونعجز عن التعامل معه . قد يكون ذلك أحد الموروثات الثقافية القديمة في شمول العلم الكل وأفضليته على العلوم الجزئية . فالله يعلم الكليات ، ويعلم الجزئيات بعلم كل . ومع ذلك فقد كانت الكتابة الأولى أقرب إلى الأمان والإيمان نظرا لأنها تبدأ من مقدمات يقينية غير قابلة للشك مثل المقدمات الرياضية التي لا تخيف أحدا أو العقائد الإيمانية التي يسلم بها الجميع . لذلك كان ديكرت صديقا لرجال الدين . واستعمل مالبانش وليبنز المنهج الاستنباطي لتبرير العقائد . فالعقل يقبل أكثر مما يرفض ، ويبرر أكثر مما ينفذ في هذا النوع من الكتابة . فإذا رفض العقل فإنه يعتمد ذلك على معطيات الواقع والتاريخ مثل كتابة اسبينوزا . أما الكتابة الثانية فقد كانت أقرب إلى الرفض والشك في الموروث مثل كتابة بيكون ولوك وهوبز وهيوم وكل التيار التجريبي الذي يبدأ بمعطيات الحس دون المسلمات الرياضية أو العقائدية . وكما قد يبرر العقل دائما أو يثور فكذلك الحس قد يثور دائما أو يبرر كما هو الحال في الوضعية التي تبرز الواقع دون رفضه أو تغييره^(٨) . وما زالت ثقافتنا ترى أن الاستنباط ، أي أخذ معارف جديدة من معارف قديمة ، أقرب إلى الإيمان من الاستقراء الذي يأخذ معارف جديدة من الواقع مع نقد الموروث ، مع أن للواقع الأولوية على الوحي في أسباب النزول ، والزمان والمكان لها الأولوية على عموم التشريع في النسخ والمنسوخ^(٩) . الكتابة الأولى كتابة بالقلم بينما الكتابة الثانية كتابة بالدم . الأولى تؤدي إلى المناصب والثانية تؤدي إلى السجون .

والكتابة من حيث المصدر والنشأة نوعان : الأولى كتابة العلماء الذين يعتمدون على العقل أو المعارف التاريخية السابقة القائمة على التحصيل، والثانية كتابة أصحاب الأذواق الذين يعتمدون على تجاربهم الشخصية . الأولى فتاوى الفقهاء ، والثانية مواجيد الصوفية . ومن هنا نشأ الصراع بين الفريقين . الأولى كتابة من الخارج إلى الداخل ، والثانية كتابة من الداخل إلى الخارج . الأولى نقل من ميت عن ميت ، كما يقول ابن عربي ، والثانية مشابهة بين حي وحي . الأولى مهنية رسمية تمحى الشخصية الفردية فيها ، لا تتغير من زمان إلى زمان ، ولا تبدل من مكان إلى مكان مثل المعارف الرياضية والقوانين العلمية . والثانية شخصية فردية ، مرتبطة بحيات أصحابها ومصائرهم . الأولى كتابة بالعقل ، والعقل واحد . والثانية كتابة بالوجود ، والوجود متفرد . كتب أفلاطون وأرسطو وكانط وهيجل في النوع الأول بينما كتب سقراط وأوغسطين وديكرت وكيركجارد وماركس وبنيتشه ومعظم فلاسفة الوجود في النوع الثاني . الكتابة الأولى حلول ، والكتابة الثانية أزمت . الأولى عقل والثانية انفعال ، الأولى هدوء وطمأنينة ،

والكتابة من حيث العلاقة بالواقع نوعان . الأولى تطير فوقه ولا تمسه أو تراكم فوقه ، طبقات فوق طبقات ، لا تؤثر فيه ولا تحركه بل تكون عبئا عليه وستارا يحجب رؤيته . والثانية تنخر في الواقع ، وتتدخل فيه وتحركه وتدفعه وتحمله وتكشف عن عناصره المكونة من أجل إعادة تركيبه على نحو أفضل .

ومن العشق ثبات وحياة ومحاسن
علمنا سؤل جل
عشقنا خلق الجواب
معجزات العشق ملك زانه فقر وبين
ومعبد العشق أدنا هم له عرش مكين
ومن العشق زمان ومكان ومكين
إلها العشق يقين
وبه يفتح باب

الكنه المنزل في شرع من الحب حرام
عطر البحر حلال راحة الرب حرام
عققة البرق حلال وفرة الحب حرام
علمنا نسل الكتاب
عشقنا لم الكتاب^(١٥)

والكتابة من حيث التحرر نوعان . كتابة تقيد وتلزم وتوجب ، وكتابة تحرر وتطلق الصراح . الأولى تزيد الهم . وتنقل على القلب ، والثانية تزيج الهم وتفرج الكرب . الغرض من الأولى الإحكام والسيطرة والمنع والقهر والأمر والزجر ، والغرض من الثانية التحرر والانطلاق ، وإزاحة العوائق ، وإسقاط السدود . الأولى كتابات الشريعة والقانون واللوائح والقواعد والبنود ، قانون العقوبات ، لوائح المؤسسات ، نظم الشركات ، الأعراف الاجتماعية والأداب الشكلية التي تحدد من الفعل من أجل تنظيمه ، وتحكم القيد من أجل السيطرة على الفعل . والثانية كتابات المجددين والمصلحين والثوار التي تزيج القوانين عن الواقع المتغير . فالثورة قانون الواقع المتحرك كما أن اللائحة التنظيمية قانون الواقع الساكن . الثورة قيد بالقانون والإنجيل تحرر من القيد وإعلان العودة إلى البراءة الأولى ، المحبة والتسامح . الشريعة قيد عند الفقهاء ، والحقيقة تحرر عند الصوفية . فلو عاش الإنسان تحت قيد الحرام والواجب والغرض لنفق ومات ، ولو عاش حياة العشق والحلال والمباح والعفو لتحرر وخلد . وفي ذلك يقول الشاعر محمد إقبال :

إن سرت في اللحون دعوة موت حرم الناي عندنا والرباب^(١٦)

والثانية قلق وهم ، الأولى لا شأن لها بالسیر الذاتية لأصحابها والثانية سیر ذاتية . لا فرق فيها بين الكتابة والكتاب ، بين النظرية والحياة ، بين الرأي والشخص . تعرف الفلسفات من السیر الذاتية كما عرفت فلسفة أوغسطين في الزمان من الاعترافات وفلسفة كير كجارد وجابريل مارسل ويول هنري نيومان من اليوميات الميتافيزيقية ، وكما تعرف فلسفة زكي نجيب محمود من قصة نفس وقصة عقل و«حصان السنين» . الأولى موضوعية والثانية ذاتية . الأولى باردة والثانية حارة . الأولى من أبوللو ، والثانية من ديونيزيوس . وفي هذا السياق يروى الصوفية عن الخلاج مأساته في النوع الثاني :

لا تبع الفهم أشمر وأحس
لا تبع العلم ... تعرف
لا تبع النظر ... تبصر^(١٧) ،
ثم يقول الواقفي في النوع الأول :

والعائل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو حال
أو محتسب أو حاكم^(١٨)

ويرد الخلاج بالنوع الثاني :

الحب الصادق

موت العاشق^(١٩)

ويقول أيضا :

فلم يسعد العلم قلبى بل زادنى حيرة واجفة^(٢٠)

وفي حوار بين المعلم والعشق يقول محمد إقبال :

قال لي العلم ضرورا إلها العشق جنون
قال لي العشق جيها إلها العلم ظنين
لا تكن سوس كتاب يا أميرا لفظنون
فمن العشق شهود
ومن العلم حجاب

من طيب العشق ثارت شهوة في البكائيات
وشهود ذات للعشق ، وللعلم الصفات

ويقول مداح السلطان :

هيا احملني للقصر الأبيض
كي أمدح مولانا والى الشام
بمعلقة من قافية اللام
وأعوذ بهرو فتاة وغلالم^(٢١) .

ويقول فقيه السلطان أبو عمر :

الآن عدو لله وللسلطان يؤدب^(٢٢) .
ويرد الحلاج :
الحلم جنين الواقع
أما التيجان

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندي

من بينهم يختارون رؤوساً ليسوسوا الأمر
فالوالى العادل

تبس من نور الله يتور بعضا من أرضه
أما الوالى الظالم

لستار يجرب نور الله عن الناس
كي يفرخ تحت عبائه الشر^(٢٣)

ويقول أيضا :

لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستبد بهم
ويجمعهم^(٢٤)

الكتابة الأولى باليد ، قبل باللسان دون اعتقاد واقتناع ،
والكتابة الثانية تعبير اعتقاد . الأولى تتغير بتغير العصور
والأزمان والنظم الاجتماعية والسياسية ، تبغى تبرير نظم
الحكم ، والثانية تبغى مهيا تغييرت العصور ، وتبدلت
الأحوال ، نموذجاً على شهادة العصر . الأولى ما أكثر منها في
الأسواق والثانية نادرة صعبة المثال . الأولى كتابات الدعاة
وأجهزة الإعلام في كل عصر والنكسب بالعلم وقصائد المديح
للولاة والأمراء ، والثانية كتابات المصلحين والشواريبيات
المعارضة ومنشورات الأحزاب السرية . الكتابة الأولى
وظيفة ، والكتابة الثانية رسالة ، الأولى كلمة في الهواء والثانية
فعل في التاريخ . الأولى شهادة زور وبهتان ، والثانية شهادة
صدق على العصر واستشهاد فيه . فالشاهد شهيد ، والشاهد

وهذا هو معنى نشيد الفرع عند شيلر الذى يوحى
ما فرقة القواعد . وهذا هو معنى الإيمان بالله عند الحلاج الذى
يؤدى إلى التحرر لا إلى القيد إذ يقول :

أين الله ؟

والسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطا لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذهم أرباب من دون الله عبيدا سخرى^(٢٥) .

ويقول أيضا :

يا شيل

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني . . . كيف أغشى العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبى^(٢٦)

وأخيرا ، الكتابة من حيث علاقتها بالسلطة نوعان : كتابة
بالقلم ، وكتابة بالدم ، كتابة بالأسود وكتابة بالأحمر ، كتابة
على الورق وكتابة في التاريخ . الكتابة الأولى تعطى لصاحبها
الوظيفة والمنصب والجاه والمال والسلطان . والكتابة الثانية
تؤدى بصاحبها الى السجن والتعذيب والاستشهاد . الأولى
ترضى السلطان كما هو الحال في فتاوى فقهاء السلطة ، والثانية
تدافع عن حقوق العامة ومصالح الناس كما هو الحال لدى
فقهاء الأمة . وقد كانت تهمة الحلاج من فقهاء السلطان أنه
كان فقيها للعامة . وليس من فقهاء الله . فالله والسلطان ،
أبنا الذى في الباحث شخص واحد .

ابراهيم بن فاتك : هذا رجل يلفو في أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة^(٢٧)

الحلاج : ماذا نفعلوا معي . . .

وأقول لهم لمن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه^(٢٨) .

المجموعة : لا ، لا

التاجر : أباً يديكم ؟

المجموعة : لا ، بالكلمات

التاجر : قتلوه بالكلمات ، ها ها ها

مقدم للمجموعة : أقتلناه حقاً بالكلمات ؟ (٣٠)

يموت المتكلم ، وتبقى الكلمات ، فالبدن يفنى ،
والكلمات تبقى فالكلمات هى الروح . والشخص يُنسى ،
وتبقى الكلمات فى الذكرى

المجموعة : قتلناه بالكلمات

أحبينا كلماته

أكثر مما أحببناه

فكرناه يموت لكى تبقى الكلمات (٣١)

ويقول الحلاج أيضاً :

لا يعنى أن يرعوا ودى أو ينسوه . يعنى أن
يرعوا كلمان (٣٢)

ويقول :

أماكى تحبى الروح فكيفى أن فلك كلماته (٣٣)

ويسأل الثانى :

وبماذا تحبى الأرواح ؟

ويجب الحلاج :

بالكلمات (٣٤)

إن الكلمات تعبر عن طبيعة الإنسان وحبه للعلم وتعبيره
عن الحق وميله إلى الشهادة . فهى تعبير عن البراءة الأصلية
قبل أن تفسدها المصالح والعلاقات الاجتماعية .

وتقول إحدى الشخصيات فى مأساة الحلاج :

إنى يوماً كنت أحب الكلمات

لما كنت صغيراً وبريئاً (٣٥)

شاهد . الشاهد هو الذى يصدق القول ، والشهيد هو الذى
يصدق الفعل . الشاهد يشهد على غيره ، والشهيد يشهد على
نفسه كما هو واضح فى فعل استشهد المنعكس على الذات كان
سقراط الباحث عن إله الحق والفضيلة الحقبة شاهدًا
وشهيدًا . وكان جيورديانو بيرونو الباحث عن نظام جديد
للكون شاهدًا وشهيدًا . وكان مارتن لوتر كنسج المدافع عن
المساواة بين البشر دون فرق فى لون أو عرف شاهدًا وشهيدًا .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجان

ووشيت أعضائه بشمر الدماء

تم له ما شاء

هل نحرّم العالم من شهيد ؟

هل نحرّم العالم من شهيد ؟ (٣٥)

ويقول مقدم مجموعة الصوفية واصفاً الحلاج :

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامى وأهصى

فقد تروضت وضوء الأنبياء (٣٦)

إن الدليل على صدق الإيمان ليس هو الدليل النظرى بل هو
الدليل العملى . وإن الأدلة على وجود الله ليست هى أدلة
الفلاسفة بل استشهد المؤمنين الأوائل . الكتابة بالقلم قد
تكثر وتبطل والكتابة بالدم لا تكون إلا مرة واحدة . فالسأكت
عن الحق شيطان أخرس ، وإن أعظم شهادة كلمة حق فى وجه
إمام جائر . الكلمة والموت صنوان (٣٧) . فالكتابة شهادة .

المجموعة : قل لى . . ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد ؟ (٣٨)

ويقول ابن سريج :

إن الكلمات إذا رفعت سيفاً فهى السيف (٣٩)

الكلمات إذن تقتل ، تقتل الشهيد بعد أن تقتل الحكام ،
تقتل المتكلم حقيقة وتقتل الحاكم الظالم مجازاً . فقتل الحاكم
الظالم تضحك بالكلمات :

التاجر : هل فيكم جلال ؟

واحد مع العالم فالكلمات وقائع ، والحروف عوالم ، والحق حلق . إذ يقول الخلاج :

أصحاب آيات القرآن وأحرفه
كلمات المحزون المهجور على جبل انزيتون
أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون
فرسان الخيل البلق ذوو الأنواب الخضراء
آلاف المظلومين المنكسرين^(٣٨) .

فمتى تنحسر عن حيانتنا الكتابة بالقلم ، ونورتى بالكتابة بالدم ؟ متى تكون الكتابة شهادة ، وإلّا كاتب شهيداً ؟ ففى الشهادة تكمن الحرية^(٣٩) .

والغاية من الكلمات الإصلاح والتعبير الاجتماعى والدفاع عن الحق ، وكشف الظلم ، تذكرة للناس وتوعية لهم . وفى ذلك تقول مجموعة من الصوفية عن الخلاج :

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيرونا
من ماء الكلمات^(٣٩)

وقد يظل الواقع عصياً عن التغيير ويتم استئصال الكلمات إذ يتساءل السجين الثابى :

قل لى . . . هل تصلحهم كلماتك ؟^(٣٩)

وتبقى الكلمات مع الشهداء ، صحبة واحدة ، واقع

الهوامش:

■ ذكر لفظ الكتاب ومشتقاته فى القرآن ٣٢١ مرة منها ٢٣٠ مرة الكتاب. فالف هو الذى يكتب أى يقرر ويفعل مثل كتابته القتال على المؤمنين ودخول الأرض المقدسة لليهود . كما كتب على نفسه الرحمة والغلبة ، وكتب على الناس القصاص . لذلك كان القدر هو المكتوب ، والعمر هو الكتاب أى الأجل . وهناك أيضاً كتابة الدين والعهد والمواثيق . وهناك كتاب الأعمال المشور يوم الحساب . والإنسان أيضاً هو الذى يكتب زوراً أو خطأ . أما الكتاب فهو الرسمى المدون مسواه الرسمى الساتر التوراة والإنجيل أو القرآن . ومن يقرأ الكتب السابقة هم أهل الكتاب . والقرآن مصدق للكتب السابقة ومكمل لها . وهو الهدى والفرقان والبيان والحكمة والحق والقرآن والرحمة والميزان .

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الخلاج ، ص ١١٥ دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦

(٢) المصدر السابق ص ٩٧

(٣) من العقيدة إلى الثورة ، المجلد الرابع : النبوة والمعاد ، الفصل التاسع : اسيرة تصنيف المعجزات ص ١٦٦ - ١٨٢ مديبول ، القاهرة ١٩٨٨

(٤) انظر دراستنا : الشئ تصور هو أم صورة ؟ وإبداع ، ٤ ، ديسمبر ١٩٩١

(٥) صلاح عبد الصبور : مأساة الخلاج ص ١٥٠

(٦) المصدر السابق ص ١٦٥ .

(٧) المصدر السابق ص ١٧٢ .

(٨) انظر دراستنا : العقل والثورة عند ماركوز ، قضايا معاصرة ، الجزء الثانى : فى الفكر العرن المعاصر ص ١٦٦ - ٥٠٢ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧

(٩) الوحي والواقع ، دراسة فى أسباب النزول ، فى الإسلام والحداثة ص ١٣٣ - ١٧٥ دار الساقى ، لندن ١٩٩٠

(١٠) رسالة الفكر فى قضايا المعاصرة ، الجزء الأول ، فى فكر المعاصر ص ٣ - ١٦ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦

(١١) صلاح عبد الصبور مأساة الخلاج

(١٢) المصدر السابق ص ٨٤

(١٣) المصدر السابق ص ٥٤

(١٤) المصدر السابق ص ١٥٨

(١٥) محمد إقبال : حزب الكلمى ، ترجمة عبد الوهاب عزام ص ١٢ ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٥٢

- (١٦) المصدر السابق ص ٩١
 (١٧) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ص ٣٥
 (١٨) المصدر السابق ص ٣٦
 (١٩) المصدر السابق ص ٤٢
 (٢٠) المصدر السابق ص ٤٣
 (٢١) المصدر السابق ص ١٠٠
 (٢٢) المصدر السابق ص ١٣٠
 (٢٣) المصدر السابق ص ١١٣ - ١١٤
 (٢٤) المصدر السابق ص ٦٤
 (٢٥) المصدر السابق ص ٢٠
 (٢٦) المصدر السابق ص ١٨
 (٢٧) الكلمة والموت عنوانا الجريين في مسرحية و مأساة الحلاج
 (٢٨) المصدر السابق ص ٢٢
 (٢٩) المصدر السابق ص ١٤٩
 (٣٠) المصدر السابق ص ١٣
 (٣١) المصدر السابق ص ١٦
 (٣٢) المصدر السابق ص ٤٦
 (٣٣) المصدر السابق ص ١١١
 (٣٤) المصدر السابق ص ١١٢
 (٣٥) المصدر السابق ص ١١٤
 (٣٦) المصدر السابق ص ١٧
 (٣٧) المصدر السابق ص ١١٧
 (٣٨) المصدر السابق ص ٥٠
 (٣٩) اعتمادنا كشواهد في هذه الدراسة أساسا على مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ومؤسس فصول، تحية له في ذكره العاشرة .

لم توجد حرите في المطلق

اطلالة في شعر صلاح عبد الصبور

أحمد كمال زكي

(١)

رحل عنا أمل دنقل عام ١٩٨٣ ويكتبه ، ثم كتبت عنه بوصفه أحد أبرز شعراء المرحلة . ولقد وقف بشاعريته بين سندان السياسة ومطرقة الموت ، ليقدم لنا أروع احتجاج فني على السادة الذين ياكلون الكسنة ، في أرض جعل العدل فيها ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان ومن حولهم الناس سواسية - في الذل - كاستان المشط^(١) .

كان قد سبقه إلى دار البقاء صديقي القديم صلاح عبد الصبور . وأذكر أنه - أي أمل دنقل - في ليلة موت صلاح طلبني لكي ألحق به في بيت صديقنا حجازي . وهناك علمت أنه نقل إلى المستشفى القريب من بيته ، ولم ألبث أن رأيت جثمان صلاح يدفن على عربة التلاجة . ومن يومها وأنا عاجز عن أن أكتب من أجله كلمة واحدة ، مع أن كل شيء في شاعريته وفي لغتها ذات الحيوية المتدفقة - ولا أحيل إلى مجازة الذي يسهم في تشكيل رؤيته - مما يغري بأكثر من تحليل ، وبأكثر من عملية ، تحدد عنده كيفية التعبير .

ثم رأيته فجأة مستولاً عن واجب يجب أن يؤديه ، وبطاليني بأدائه من لا يرى الصمت العاجز موقفاً يجمي الذكريات من أن

تخدش ، ولا كذلك أن الخروج من مهموم المرحلة - بنقدها وذخر هزائمه - يقتضي السفر في فراغ مادام كل شيء أبيع على طول الطريق . فإن للتاريخ كلماته التي يريد أن يسجلها بعد أن يسمعا من شقى السنين وإلى آخر حدود الزمان ؛ إذ ماذا يعني أن نسكت عن شاعر قال ذات سنة من سنوات شبابه المتعجلة خطاه نحو الموت :

لم يسلم لي من سعى الحاسر إلا الشعر

كلمات الشعر

عاشت لتُنهَضَني

لأفرّ إليها من ضُحْبِ الأيام المُنْضَى^(٢)

حبيبه إذن كان الشعر ، وكان الشعر أيضاً كل ما سَلِمَ له في الدنيا ؛ لأنه حل عنه قلقه وغلاؤه من الزمن ومن فداحة الصيرورة الإنسانية عندما تتفجر على إيقاعها الحزين بحيرة العذاب فتعشى العيون عن وسخة الطعام والشراب !

فها أوسع باب الشعر أمامي إذن . . أدخله مليئاً أو صادعاً لأمرى ، ولحاجة أخرى فرض صلاح نفسه عليها بقدر ما فرضها أحد عبد المعطي حجازي . فقد صدر إلى أمر جابر عصفور بالكتابة عن صلاح ، وبنيت معقودة على إدمان

ما تسعى إلى اكتشاف حقيقة الإنسان في الكلمات المتعاملة في خيالاته وهو اجسه وتطلعاته المعرفية .

كان شاعراً فذاً يرى - في تصوّري أيضاً - أن التمرد على المجتمع بداية الإبداع الخاص ، وأن الشكل اللغوي يجب أن يجاوز النظم النحوي التقليدي ولو على حساب نقض سياقات السنتية المركزة على المضمون الاشتراكي الذي يسهل تقويمه مع - أو ضد - ثلاثية هيوليت تين الطعنة بنظرية سانت ييف المعروفة .

كان يوافق معي على أن الشعر جزء من نظرية المعرفة ، ولكنه كان يرى أن ذلك الجزء - وهو نسبي القيمة - لا يتحقق إلا إذا أقيم على عصيان السائد ونش متاهات اللاوعي الذي كثيراً ما يتصالح مع « الآخر » الرافض رؤية « الجماعة » للحقيقة السائدة ، ولا سيما إذا أخذت بثورية البيان أو طوباوية حاوي ، أو بتلك الشرية التي أخذت عليه حتى من بعض مردييه :

أقسمت بالأخ الذي مضى وغلّته بلا ثمن
في عاتق الماضي ، ولم تُلف حول جسمه كفن
لأنه احترق
على تراب غرّة البيضاء .. بالطائرة احترق
كان اسمه نبيل
وكنّت في محبي أدهوهُ بُليلى الحبيب
وكان راعف الجناح دالِب الأسفار
وكان حينها يعود ينقُر الوداد من فؤادي
حيتين حبتين
فَحَبَّةٌ لجوعه وحَبَّةٌ تذكّار^(١)

هنا لا نرى الطائرة/الطائر خارج النصّ في حدود الوجود المتواتر في عيونا ، فلم يكن صلاح لعباً به . كذلك لا يبدو القصة عنده « ليجوة » مستهلكة ، فقد أسسها على قيمة نفسية تفارق تماماً الجماعة التي لا يعنيهها الحدث الفردي إلا إذا صلّح لأن يكون صرخةً بالنضال الأكبر !

لسنا على أية حال بصدد تحليل « الميثية » كلها ؛ إذ لا يكفيها منها ومن قبيلها - وهو متعدّد متّوع - إلا ما يمثل موقف صلاح

النظر في شعر الشعراء الذين بزغت شمسهم خلال السنينيات : في مطالعها أمل دنقل وعفيفي مطر وفاروق شوشة وأبو سنة ومهران ، وعلى خواتيمها محمد حمد ونصار عبد الله وسويلم وأبودومة الذي يشغلني شعره كثيراً ، وأنس داود الذي تحول مجاهرة ، وإمامة عبد الصبور ، إلى المسرحية الشعرية في الثمانينيات .

وهل ذكر هؤلاء - وثمة غيرهم أدواً بتجاسع تحاريم التي انتفع بها الشعراء الذين شرعوا يلعبون في السبعينيات على غير ما يذّي بعضهم - هل ذكرهم يجب دور الرّؤاد الفاعل ؟

هنا أطلّ صلاح كما لم يطلّ أحد .. كان واضحاً أمامي وهو يقدم عام ١٩٦١ ديوانه الثاني « أقول لكم » الذي قرأه علينا - نحن أصحابه - مخطوطاً قبل طبعه ، أنه صار غير حفي بشائياته التي لم يُنصّجها بعض اهتمامات مرحلية بالمركسية . فأنصرف هوئاً عن تلك الغنائية بالرّغم من ولعه بما كانت تبعث فيه من دفء ، وأخذ بحذّة الموضوعية تخالطها مثالية كان هو - أكثر من غيره - على يقين بجذوها على مستوى الواقع .

ولما كانت بُنيته الشعرية تتسع لبعض العناصر القصصية وبعض التوجّهات الشعبية - ولعل عينه إذ ذاك كانت ممثلة إلى المواد الغنائية Lyrical Ballads ، وبالسذات إلى أسلوب وردزورث في صياغة الجملة الشعرية ببعض ما يُجسِّن من لغة العامة فضلاً عن جملة البويع الشعرية - وكذلك إلى بعض الحوارات النفسى المتخطى معيارية التعبير المبني على بلاغة الأولين وعلى تحدّي ما تريد « الجماعة » إنجازه بشعارات الموقفية المتحمسة . أقول لما كان ذلك كذلك ، حتى وديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » (١٩٦٤) مائل للطبع ، فقد دعوته إلى معالجة الدراما الشعرية التي رأته مهياً لها بما قرأ - بمحض - عن المسرحيات العالمية المشهورة^(٢) .

ولم يكن لصعوبة تمييز الذات عن الموضوعي في شعر صلاح إذ ذاك - حيث غرق معظم شعراء السنينيات في وهم حل القضية القومية تحت لواء الالتزام الماركسي الوجودي - أي أثر في تغميض رؤاه ولا هتِك معاناته الوجدانية بالثر التقريري المباشر . بل بدا في تصوّري أنّ له أيديولوجيا فنية - إذا صح التعبير - لا تتعالى على الواقع المعقد في كلّ العالم العربي ، بقدر

(٢)

معنى ذلك أن صلاح عبد الصبور انفصل عن تلامذته ومريديه بالبحث عن توجهات فكرية غير سياسية ، وربما حل وحده عبء الريادة - إذ ذاك - أحمد عبد المعطي حجازي ، الأمر الذي جعل البارزين من شعراء العقد الستيني يلتفون حوله ويجدون لديه الأخوة الدافئة أو الأبوة الحانية .

حقيقة تأسست تلك التوجهات على مقولات في الحرية والعدل والديموقراطية ونحوها عما عدّه النقاد مفردات في فلسفة الوجوديين ، وربما عدّ صلاح نفسه مغنيا يقف في آخر الممرّ الذي يقضي إلى السلطان ويتقدمه مهرج البلاط والمؤرخ الرسمي والعرّاف - وكلهم من الأماجد الأشاوش الأحامد الأحاسن الذين يبيدون الكبر والفكر والتخريب والتجريب والتدمير والتخريب والبناء والغناء والنساء والشراء والكرام لأنهم هدية النساء^(١) - إلا أنه لم يكن قط ملتزما بأي تعريض ماركسي . إنما كان يدين بالولاء للإنسانية التي لم تؤلّح بالسياسة أو الفضيلة أو العقيدة .

بمعنى أن الإنسان وليس المجتمع ، والإيمان وليس الدين ، والعدل وليس الظلم أو التعذيب أو سوء القصد . هي شرعية وجوده المتشوق للبشرية « في زمانها الذي هو الديمومة ، وفي مكانها الذي هو الكون ، وفي حركتها التي هي التاريخ »^(٢) . ومن ثم تكون أية محاولة لجعل الفن - وبخاصة الشعر منه - تابعا للأنظمة الاجتماعية أو الحزبية أو الدينية أو حتى الفلسفية ، مصيرها الإخفاق . أو على الأقل لا تعطى للفنان قدرته على البقاء في مواجهة الموت ، ولا اهتمامه بتنظيم الحياة المتسببة ، ولا عزّمه على التنديد بعلاقات البشر المزيفة والملفكة .

ثم يكفى أن يُسوَّس الشعر على نحو يجعله أحد العناصر « الفوقية » للبنية الاجتماعية شأنه شأن القوانين الموجهة أو شأن البنود التي تضعها المؤسسات الحزبية لتبرير وجودها كآلة تشكل العلاقات الاجتماعية الرافضة لتطلعات البورجوازية . . فنقول يكفى هذا لأن يتخوَّف الشاعر من فكرة الانعكاس الميكانيكي للواقع بحسبانها غير حاسمة ؛ ألم تقتصر على أن تكون بناءً فوقيا أيديولوجيا يرتبط بمصلحة سلطة أو طبقة معينة ؟

عبد الصبور الإنسان . وقد كان معاكسا للمواقف الأخرى العامة - بالحقى الواسع الذي يجاوز السياسة - ومكروسا تماما لتمجيد الإنسان العمد الذي يستطيع أن يعقد حوارا أساسه الجدل الأبدي بين الحياة والموت ، وبين الغالب والمغلوب ، ثم بين الاحتجاج والرضا الكامل بالملكوّط :

وكانَ علينا قد خطتْ أقدار
وكانَ الغربة ميقات لأبدٍ نؤديه
أن نضربَ أعواما في التيه
أن نعيد أصناما مكلوبة
ونجدل بالقليين وقد خاضا الحب
صحراء الشوق . . رهية^(٣)

أجل ، تلك تجربة عتيقة - وصلاح معنى أبدا بعلاقاته النسائية - إلا أنها من شواهد استقلاله ، أو فلنقل من زخّيب أدق حالات ذاته إلى التعالي الفكري على الذين منحوا السادة طاعتهم العمياء . ومثل ذلك ما نقرؤه في ثالث دواوينه عن أحلام الفارس القديم ، هناك نقرا أنه خرج من الأنا المقلدة بالعشق ، وقد ضيَّع هباء صفات المحارب الصلب ، إلى محاسبة السلطان بليجورة صنعها بجذق خير^(٤) .

أي أن ما نريد أن نعمل إليه في هذا التقديم الطويل ، هو أن صلاح عبد الصبور الذي غنى لنفسه طويلا لم يقه أن يلتفت إلى أن له مسئولية تجاه بنى البشر - حفنة الأموات ، وأن تلك المسئولية أشبه بالضغينة تختفى في النفس ؛ « فلما تزال حتى نجد لها سبيلا إلى الظهور والاستعلان »^(٥) ، كما تتطلب التحدث عن مشكلات إنسانية قديمة وحديثة يعانها البشر والكون ، كالوعى والحزن والضياع والفقد والجذب حتى لو تزيّت بالزى الغربي وعرض لها أمثال سارتر ووينستون وكمي واليوت وبيكيت وغيرهم . فإن أفئدة المعاصرة Modernism متداخلة ، وكل فنان يلتمح في أى أفق منها معقود الصلة - ضرورة - بالأفانق الأخرى . بل - كما يقول صلاح في نثره « إن كل فنان لا يحس بانتماثه إلى التراث العالمى ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضالّ ، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون »^(٦) .

لغت ذلك انتباه فريق آخر من نقاد قال أحدهم باسمهم معلقاً على قوله :

سأحكي حكمتي للناس للأصحاب للتاريخ - إن أذنت
سامعها الجليلة لي - فإن طابت وإن حسنت
سيفرح قلبي المملوء بالحب ، يطيب القلب

« إن الشاعر يتكلم الآن - أي خلال الستينيات - وبوعي لهذا الحب الذي يعيش في ذاته . فقد بدأ حبه الإنسان العميق يفيض من داخله ليتجه نحو الآخر بصفاء وعدوية ، ولم تكن تجربة الحب التي عاشها الشاعر إلا تجربة الحكمة التي تشرق في ذاكرته لتبهه الغبطة الصامتة . إنه إنسان يحب بإطلاق ، ويود أن يقول كلمته بإطلاق ؛ الكلمة التي تعلمه العذاب واليقين والغبطة ، وتصور تجربة كاملة من خلال ارتعاشها المأسوي في صميم الذات الحبيلى بالسعادة » (١٤) .

ولأن الشاعر - بعد ذلك أو قبل ذلك - يحاول الانعتاق من همّة التسليم عند الدفع لأنه ليس صميلاً يتعاون مع السلطة وظلياً ، فقد مارس حريته الكاملة في بث الحياة في تلك العلاقات المعيشية التي انفرطت . وجعل لغته في متناول الجميع - حتى أشبهت اللغة الشعبية أحياناً - ليفهموا أن الحرّ هو من سَلِمَتْ كلماته من عقبي الأيام (١٥) ، وأن الحرية إذا لم تخلُص له تماماً في زمن السأم وطول الانتظار تألم . لكن ليس ثمة حمق للألم ؛ لأنه كالزيت فوق صفحة السأم - كما يقول - وحتى لو خطر له الموت الذي هو قيد أبدأ تحذاه ، لأنه لن يجد فيه ما يحبّه . وهنا يتحول الحاضر إلى إرادة منه على البقاء ، تنبّه بهزم العفراء والأحزان . وهكذا يبقى الإنسان يحب الإنسان ؛ يقول بعد ذلك :

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم في الإنسان
ريح الودّ والألفه
ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بعيني إنفبه الإنسان
ما يخفى من المهنه
إلى الإنسان
ألا ما أتعس الإنسان حين يموت في أعماقه الإنسان
ألا ما أجمل الإنسان حين يموس في أرضه
ويقلّب جذبتها في الحصب جذلاتا

حقاً يبدو الشعر نشاطاً معرفياً ، أو كما يقول صلاح عبد الصبور في وقوفه عند الآثار الفنية : « إن لها قيمة المعرفة » ، لكنها في رأيه معرفة نوعية ، وهي تقيّد الفن خصوصيته التعددية ؛ إذا لم يوضع في الحسبان كونه إبداعاً لا يحتاج - دائماً - إلى ربطه بالتفسير الاجتماعي الأحادي وحده .

على أن ذلك لم يَغنِ إطلاقاً أن الشاعر كان واحداً من البرناسيين أو جمالي العرب - أمين نخلة مثلاً أو سعيد عقل - وفي شبابه خاصصني يوماً واحداً للدفاع عن علي محمود طه بوصفه برناسياً ماهراً عُنِيَ بالشعر الخالص بجانب عنايته بقوميته (١٦) وإنما يعنى ببساطة أن رغبته التي لم يعلن عنها في تحقيق الشمولية وهو يرسم ملامح حياته ويستكثنه ما وراء أسرار بلادته ، كانت فوق أية رغبة مشروطة بأية نفضة رعياء من ريع عاتية تحجب الرؤية التي تقرر أن الشعر بوجه عام تعبير عن الحيات (١٧) :

والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمتية تموت
وبأن أياماً نفوت
وبأن مرفقتنا زهرن
وبأن رجماً من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيث

يا صاحبي
ما نحن إلا نفضة رعياء من ريع سموم
أو منية حقاء
والشيطان خالفنا ليجرح قدرة الله العظيم (١٨)

والخيال في تلك الأسطر الشعرية متعلق بهاجس الموت الذي يخاليل ذاكرة الشاعر بحزن جعله يصرح بأنه مجرد شاعر يتألم . ولذلك رفض صفة الحزن التي تجعله في عداد الشعراء غير المستورين ، ولم نزاحم الآله مع ذلك شهوة تمكّنه تشبه شهوة شيلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) لإصلاح العالم .

وعلى تداني مسافات الموت الباعث على الحزن ، ابتعد عن أي تصور يقوم على الشكّ الميتافيزيقي الذي تحدّث عنه أولئك الذين جرّدهم من أية صفة تفوقية تضعه في صفّ بدر شاكر السياب في مرحلة لا قوميته ، وعبد الوهاب البياتي الذي كرّس وجوده لحبّ يتفتح على كلّ بساين اليونوبيا الماركسية . وقد

وحين يشق المحررات مملكته
أخايداً وودياناً^(١٧)

والحقيقة ، والوسامة والجهامة ، والربيع والخسارة ، والدمعة
البرية والضحكة البرية ا

أتلك مجرد إشادة بالإنسان حين يعيش وحين يموت ، أم هي
موقف فلسفي ؟

لاندري . . فقد سبق أن قال في قصيدته « الظل
والصليب » بالديوان نفسه :

إنسان هذا العصر سيّد الحياه
لأنه يعيشها سام
يزر بها سام
يموتها سام^(١٨)

لقد كان صلاح عبد الصبور يعمل دائماً على تعميق وعيه
بالإنسان في تنوعات قيمية إن بدت عامة أو غير محدودة ، فهي
أولاً وأخيراً تكشف - بالصدق الذي يحبه ويروج له - عن
فكره ، وعن درجات استيعابه لما جدّ على الساحة العربية من
تغيّرات لافتة : بعضها فاجع ، وبعضها مشين ، وقليل منها ذو
جدوى يسعى إلى تأكيدها العقلاء .

وأكد ديوانه الثالث مجموعة أخرى من القيم - غير الحرية -
انفكّت به من قيود الشخصانية المستهلكة بالغرابة وانتكاسات
العذاب والتعرض لمواجهات سداها الإنكار « أهواك » بقصد
القاهرة - رغم أنني أنكرت في رحابك^(١٩) ، ولحمتها محاولة
« الخروج » من ذاته القديّة المتورّمة إلى ذات أخرى تقبل
توترات المرحلة بوصفها وسيلة لتنقية النفس من أسباب
الحجل : « حلتّ سري دفنته ببائها »^(٢٠) .

ثم أضفت القصيدة - التي بدت عتيّة في ديوانه الأول -
مزيداً من الموضوعية الرشيدة على معاناته . ظهر ذلك فيما قدمه
عن « مذكرات الملك عجيب » و « مذكرات الصوفي بشر
الحافي » والديوان الرابع « تأملات في زمن جريح » في أربعة
أعمال هي : « حكاية الغنى الحزين » و « مذكرات رجل
مجهول » و « زيارة الموت » و « حديث في المقهى » . وقد دفعته
هذه دفعا إلى المعالجات الدرامية الكبيرة في الشعر ، بادئا
بإصدار « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦ ، ومختتماً بمسرحيته « بعد
أن يموت الملك » عام ١٩٧٣ .

لكنه أشار فيها أيضا إلى نماذج أخرى من أناسي العصر
يموتون قبل أن يعرفوا الموت ، بل قبل أن يعرفوا أنفسهم
ولا طبيعة علاقاتهم بالآخرين . وهؤلاء فئة نوعية في
المجتمع ، أو لعلهم قوام المجتمع التافه ، وتكون علة تفاهته
دائما ضياع الحقيقة بينهم ؛ يقول :

هذا زمن الحقّ الضائع
لا يُعرف فيه مقتول من قاتله ، ومضى قتله
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسّن رأسك
فتحسّن رأسك^(٢١)

وتبقى الحرية وراء ذات الشاعر الموضوعية متداخلة ،
وأحيانا مطلقة ، لكنها تتبلور أحيانا في مثل حرية أن يعرف
الإنسان ليمثل بصدق ، وأن يجد الفرصة ليرأب الصدع
الناجم عن مفارقات العصر ، وأن يتخلص من قوى الإرهاب
والطغيان والتشر ، ليرفع علمه مثلاً . ويمكن لإدراك ذلك
بإفاضة أن نعيد قراءة قصائد بعينها أشار صلاح نفسه إلى قيمة
الحرية فيها^(٢٢) ، ومنها « هجم التشار » و « شق زهران » ،
كذلك منها مطوّلة « أقول لكم » وقصيدته القصيرة « لوركا » .
وفي ديوانه الثالث تبدو قصيدته « أحلام الفارس القديم »
مشوّقة في إطار الجدل الدائر أبداً بين الوصل والفصل ، والحلم

(٣)

ويمكن أن نجد في « مأساة الحلاج » كل ما أراد صلاح عبد
الصبور من قيم الحرية - مبدأ أو قيمة ، لها شرف التقديم على
غيرها من قيم . ولأنها ارتبطت بالعدالة من حيث إنها ضامنة
لتحقيقها على المستويين الفردي ، أي بين الإنسان ونفسه على
نحو يصبح أخطاؤه إن أخطأ ، والجماعي من أجل تحقيق
السلام وإشاعة المحبة بدفع الظلم وإقرار المبدأ ، كان لا بد أن
يقول : « تتضافر العدالة والحرية ليصنعا القيمة الحقّة في أصول
المواطنة وفي تبرير وجود المجتمع الإنساني »^(٢٣) ليحكم دائرة

الأقنعة التي قوّلها آراءه : « وربما كانت قصيدة القناع هي مدخل إلى عالم الدراما الشعرية »^(٢٤) ، وبها وبه - أى بالقناع - أذن واقع صاحبه ينطبق مرحلته المثقلة بأعباء النصف الثاني من القرن العشرين .

وفي مصر الواقعة تحت وطأة الظروف السياسية المثقلة والمعقدة - وبخاصة إذا تواصلت بزخم الفوضى الحضارية في سائر البلدان العربية - وجد أن ما يعرّيا فكريا لكي تعرف نفسها هو اعتماد العبث الوجودي في إطار دراما بطلها الحلّاج الذي خلّع خرقه الصوفية . فقد كانت هذه الخرقه قيداً يمنعه من البوح بطبيعته علاقته بالله إذا مسّت حرية الكلمة وعملية الإصلاح ؛ فلها باح - غافلاً أو مضطراً أو زهواً بما نال من حظوة - كانت نهايته الفاجعة . وقد ارتضاها لأنه يريد ألا تخيب كلماته ، وألا تضيق في الناس القدرة على دفع القهر عن أنفسهم ، أو على شفاء من أمرضه الظلم منهم :

... هذه الخرقه

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقي في بيتي جُنبَ الجدران الصماء

حتى لا يسمع أحباب كلماتي

فأنا أجفوها . . أخلعها يا شيخ

إن كانت شارة ذلّ ومهانة

رمزاً يفضح أنا جُنباً فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها . . أخلعها يا شيخ

إن كانت سراً منسوجاً من إنيّتنا

كي يجنبنا عن حين الناس فنُخجَب عن عين الله

فأنا أجفوها . . أخلعها يا شيخ

يارب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه أخلعه من مرضاتك^(٢٥)

تمتلى الثقة بالنفس ، وبالحق إذا لم يُخالط بسياسة القهر السلطوي ، المتعددة مستوياته ، وبصياغة أخرى غير صياغة العدل/الحرية ، فيقع الانشاث على الإيمان بضرورة منح الناس حقوقهم على الحُكام ، وعلى إيمان الشاعر الشخصي

فلسفته الشعرية ، أو ليحكم إقامة يوطوبياه إن كان لابد أن يعلن عن تصوّره لأفضل حياة .

حقيقة يتهدّد الموت هذه الحياة ، لكننا لو قرّنا هؤلاء الذين لهم رؤى أسطورية في حياة الموت ، بمعنى البعث المتجدد من الموت المستمر - أوزيريس ونموز ثمودجين منشئين مقرنين إليزييس وعشتار اللتين بهما ومعهما يتواصل تناسل الطبيعة - أو روضينا بفلسفته التي تجعل الحرية مقولة الوجود الفاعل الحقيقي في الطبيعة ، وهذا ضد الموت الذي يمثله الجذب . . فهنا مغزى ما قال وقرّناه له : « ألا ما أجل الإنسان حين يجوس في أرضه ، يلقب جُنبها في الخصب جلدانا » ، وما يصدر هو عنه من سخيرية بكل من يُعده العجز عن مواصلة الحياة/العمل .

هنا ، مع الحرية ، يصبح الموت بداية حياة جديدة حقاً ، وتكون الغربة التي تحدث عنها مؤقتاً بمعنى من المعاني ، كما تكون هي نفسها انزعازاً مؤقتاً ، أو ثاباً مرحلياً ، أو فرصة تحرّر يمدد هو مسافقتها وجدليتها الحقيقية ؛ يقول :

سأرجع في ظلام الليل حين يُفَضُّ سامركم

إلى بيتي

لأرقد في سماءوا

وحيداً في سماءوا

وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وبعثاً

بانفامي وأبياتي

أجاليكم لأمرّكم^(٢٦) .

وكان الشاعر في يوطوبياه يطرح مبدأ الوجود الذي لا يتوقف ، بل الذي لا يتعثّر إذا فاجأه الموت في لحظة صديق مع النفس . والموت في ضوء ذلك لن يُسكن عجلة الحياة ، لأنها ليست - في جوهرها - عدما ، وإنما هي مناط وعي بإمكانات لم تتحقق كلها بعد .

وربما رأى عبد الصبور أن الحلّاج الصوفي - وإبداع الشاعر في رأيه بمجاهدة صوفية ، ومن ثم يكون الحلّاج بذلك شاعراً وصلاًح صوفياً بدأ سنى شبابه عابداً مجتهداً - يمكن أن يكون من

يترصّد للشر ويمنع سوط الشرطي من أن يقع على ظهور المسجونين فاقدى الحرية ، وقد «عُذِّبَتْهم أرباب من دون الله عبيداً صحرانياً ؟

إن هؤلاء الأرباب قوى الخلائق المشوّهة الذين يترسمون خطى إبليس هم أعداء الدين والحرية ، وهم من يقصد إليهم العلاج ينقضهم بهداية الناس وتوعيتهم ، وبأن يرفض أن يقضى أحدٌ مقهوراً بين الجدران إلى أن تجدل مشقته من قضاة زود يرجعون إلى شرع مكتوب ، ليشدّ الحبل سلطان فاسد . وعلى هذا النحو يتم المؤلف دراما الحرية في أصفى لفئة مسرحية وأنسبها للحوار : ذهنياً مطلقاً مرات ، ومادياً موقفياً بمقتضى مسار الفعل الدرامى مرات أخرى . ومبدأ الحرية ، مع ذلك ، لا يقيم ولا تحفى بمطابقة تباعد بينه وبين المرحلة ، حيث يستمر فيها وقوع التعذيب من قبيل السلطة للرعية ؛ وذلك باسم العدل ، ويدعوى الاستقرار وحماية المجتمع من الأشرار .

لم يكن صلاح يرضى بذلك التزوير ، ومن منطلق حرته مما يجرى حوله في هذا العالم المويء تصوّر يوماً - وقد كبرت معاناته - أن الله تعالى لو أنصف عبّلاً نحوه بالموت ؛ فقد أضحى العالم عصياً لا يملكه شيء . ولما شرع في صياغة مسرحيته جعل القضية التي طرحها فيها هي خلاصه الشخصى من ذلك : « وكانت الأسئلة - فيما يقول - تزدهم في خاطرى ازدهاما مضطربا ، وكنت أسأل نفس السؤال الذى سألته العلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ » (٢٨)

وأما المسرحيات الأخرى ، فلا تغيب شمس الحرية عن آفاقها ، وهل غابت - كما ظن بعضنا - في غناياته الدرامية التي كان أبسطها حوار مع الآخر من ذاته ، لتغيب في مسرحياته ؟

وكان في عام ١٩٦٩ قد ألف مسرحيتين ؛ في أولاهما « مسافر ليل » نجد ممارسة لأنواع الظلم - في قطار رامن للحياة - على راكب هو مجرد غوذج بشرى يرضى بإهدار كرامته ويتنازل ، في سبيل أن يعيش ، عن حرته ، وهو يقول لعامل التذكرة / المتسلط ، وهو غوذج بشرى آخر :

المتبقي له نقيا لانتشوبه شائبة باستمرارية الكلمات الصادقة بين الناس ؛ ألم يقل مرديوه أو بعض أصحاب الطريق إنهم قتلوا الحلاج بها ، وصية منه لهم ؟

أحبينا كلماته
أكثر مما أحبينا
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات
.....

كان يقول
كان من يقتلنى محقق مشيتى
ومنعدّ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكره
لأنه يسيقه أتمّ الدوره
لأنه أخاها بالدملج تفسد الوريد
شجيرة جديده زرعها بلفظ العقيم
فدبّ الحياة فيها .. طالت الأعبان
ثمرة تكون في جماعه الزمان
خضراء تعطي دون موعد بلا أوان (٢٩)

ولابدّ أن نلاحظ في ذلك الشعر نجاح صلاح في توظيف عملية البحث الأسطوري المتجدد على أديم الموت ؛ فقد أظهره كما لو كان ضرورة تبرز لماذا صار مصرعه - وكان بإذن من أولى الأمر - شهادة في سبيل الله ، حتى بالرغم من أنه اضطر إلى خيانه بالبؤس ، فلقد كان يشعر بأن الله سيعفو عنه ما دام يقدم إصلاح ما بين الناس والحكام الطغاة :

الرحمن يختار شخصا من خلقه
ليفرق فيهم أقياساً من نوره
ليكونوا ميزان الكون المعلى
ويضيؤوا نور الله على فقراء القلب (٣٠)

وفي مقابل هذه الدعوة الملحة إلى الحرية نجد مواقف يبدو فيها انتفاؤها ضعفاً إنسانياً ، يرفضه العلاج بكامله ، ولو كان إحدى صفات أصدقائه . ولقد نعى على الشبل خوفه من أن يهبط للناس بحجة أنه ليس مثلهم من أهل الدنيا ، وبين له خطاه - فهو ليس حراً إذا تفرغ بالسلبية لتصفوه - وإلا فمن إذن

أعهد لي بأخس الأشياء
أو أعظمها
اصنع بي ما شئت
لكن لا تقتلني (٢٩)

الحرية والحُب
والحرية يرقى قد لا يتفق عنه غيم الأيام الجهمه
لكن الحب يلوح قريباً مني (٣٠)

وأما « بعد أن يموت الملك » (عام ١٩٧٣) - وهي كُبرى مسرحيات الشاعر - فتعالج بنجاح ظاهراً طغيان الفرد وتدينه في مرحلة أسقط عليها حكم جمال عبد الناصر وخلافة أنور السادات له كى يطيح عام ١٩٧١ برجاله . ووظف المؤلف موضوع اقتران الكلمة بالقوة والحرية بالحب بوصفه مبدأ يؤمن هو به وليس على سبيل مطابقة لليجورة بالواقع - لوضع نهاية للظلم والاستبداد، وأخرى - على غير قاعدة درامية - بأن يموت الملك لتحكم الملكة زوجته - بمساعدة شاعر بثت هي فيه الحمية - مثلاً حكمت الأميرة المنتظرة بمساعدة القرنندل ، الشاعر المغنى .

والامر بعد ذلك من هذا واليه . . .

والى أن مات الشاعر فى أغسطس من عام ١٩٨٣ ، ثم إلى هذه الساعة ، يضع شعره بعطر الحرية ، ويضئ بشعلها الوهاجة ، فى جمالية مثقلة بالفكر ، أو فى فكر مؤثر بجمالية الفن - فقلّم الشاعر تعمّد أن يخلّق فى سمائى الوجودية والميتافيزيقية ، ويواجهها بالواقع فى جسارة - لنحس أنه إنما كان يحدد بكلماته موقع الحرية فوق أرضنا .

بطبيعة الحال لم يحملنا بكلماته إلى أماكن بعيدة أو غير موجودة - لأنه لم يودعها المطلق - وإنما وقفها معنا وفى حدودنا لنبنى بمقتضاها علماً الحرّ السعيد بمنأى عن تهويل السأم ويعزل عن نخسات الألم .

وفى ثانيتهما « الأميرة تنتظر » ، أرفع مأسطره صلاح - فى رأى النقاد - يطالعنا القهر والإذلال ثقيلين فى حديث وصفات الأميرة . ولقد انتظرت تلك الأميرة خمسة عشر عاماً لينصفها هاتك عرضها وهي بعد فى العاشرة من عمرها . ولما طردها من قصر الورد إلى كوخ مهجور فى الوادى المجدب ، تولى إنصافها القرنندل ، وقد جعله صلاح رمزاً للشعب الذى ثار على المقتصب وقتله .

وكان واضحاً أن المؤلف قادر تماماً على أن يقيم صراعه بين ثموج الحاضع السلبى وثموج المخادع المستبد ، ويطرف ثالث - خالص من ثقل التقليدين - يحقق الانتصار بالعدل .

وتقع « ليل والمجنون » ، المسرحية التى ألفها الشاعر سنة ١٩٧٠ فى دائرة القهر أيضاً والعمل على الخلاص من عبودية السلطة - لكن بصورة عصرية تجعل الفكر فيها خلفيتها الأساسية . وقد استمد المؤلف حنّ الكلمة الصادقة القادرة على فعل التفسير من « مأساة الحلاج » ، وفكرة العجز عن ممارسة الحرية من « الأميرة تنتظر » ، مصرحاً على لسان سعيد الشاعر - الذى كان ثائراً - بأن الأيام صنعت منه إنساناً مهزوماً لا يؤمن بالمستقبل فى بلد لا يحكم فيه القانون ، وفى جيل أدركه الهرم ومات فيه الشوار المناضلون الفدائيون ، وامتلأ « بالمهزومين الموتى قبل الموت » . ومع ذلك كان يقول لليل :

إلى أتعلق من رُسْغى فى حبلى
الجيلان صلبى ، وقِيامةً وروحى

الهوامش:

- (١) من عبارات الشاعر في ديوان « المهد الآل » ط . دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤ ، ٤٧ ، ٩٢ .
- (٢) الأعمال الكاملة لصالح عبد الصبور ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٣ ، ١ : ١٢٥ .
- (٣) من السهل مراجعة هذه الدعوة المبكرة في كتابنا « نقد ، دراسة وتطبيق » ط . دار الكاتب العربي عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
- (٤) السابق ١ : ٩٤ .
- (٥) نفسه ١ : ١٢٣ .
- (٦) راجع « مذكرات الملك حبيب بن الحبيب » ١ : ٣٥٢ من المجموعة الكاملة .
- (٧) السابق ٣ : ١٤٢ .
- (٨) السابق ٣ : ١٤٥ .
- (٩) نفسه ١ : ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
- (١٠) نفسه ٣ : ١٢٦ بعنوان « حياتي في الشعر » .
- (١١) نفسه ٣ : ٩٠ .
- (١٢) الواقع أن هذا التعريف طالما تبناه بعض الرومانسيين المرموقين كبرسي شيل حتى في إطار زعمهم الغامض بأن الإنسان وثيقة نقشت فيها مجموعة من الانطباعات - خارجية وداخلية - تشبه هبات الريح التي تحرك قيثارة أوليان Aeolian بأشكال دائمة التنوير - R. A. Foakes; *Romantic Criticism* 1800- 1850, London & Southampton, 1969, p. 120. .
- (١٣) الأعمال الكاملة ١ : ٣٧ ، ٣٨ .
- (١٤) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ، ط . المكتبة المصرية ، صيدا/بيروت ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
- (١٥) الأعمال الكاملة ١ : ١٢٥ .
- (١٦) السابق ١ : ١٨١ ، ١٨٢ .
- (١٧) نفسه ١ : ١٥٠ .
- (١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .
- (١٩) نفسه ٣ : ١٦٣ .
- (٢٠) نفسه ١ : ١٩٩ .
- (٢١) نفسه ١ : ٢٣٥ .
- (٢٢) نفسه ٣ : ١٦٤ .
- (٢٣) نفسه ١ : ١٨٤ .
- (٢٤) نفسه ٣ : ١٨٨ .
- (٢٥) نفسه ٢ : ٤٨٨ .
- (٢٦) نفسه ٢ : ٤٥٥ ، ٤٥٨ .
- (٢٧) نفسه ٢ : ٤٦٨ .
- (٢٨) نفسه ٣ : ٢١٩ .
- (٢٩) نفسه ٢ : ٦٣٠ .
- (٣٠) نفسه ٢ : ٧٥٨ ، ٧٨٩ ، ٨٦٢ .

ملاحم التجسيد الفنل لظاهرة الحرية

فى شعر محمود درویش

أحمد درویش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حيان مرة ثانية
لقد ولدت لكى أعرف عليك
ولكى أعتف بك
أيتها « الحرية »

» بول إلوار ١٨٩٥ - ١٩٥٢ «

انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال
« المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على
النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من
خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً
آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسدهاته فى عالم الواقع ،
كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية
فى البناء الفنى ، وليست الصورة - أداة التشكيل الشعرى

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة لُزلية ، تكاد تمتد امتداد
العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا
راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى
إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك
الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات
الحياة والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيدا لهذه
الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم
الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها
من جديد بقلدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من

وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه في مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية للمتعلّشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التي عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن الشعراء (٣) :

« انهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقردوننا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذي يصدر عن هذه القوى :

« الشعر هو كل المياه الصافية التي تترسب أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشاطئ » ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذي يعيد تشكيل صفاته .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تفاوتت درجة اقترابه من الجماعة ، تفاوتاً يمتزج فيه درجة صلابه وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى أطروحاته . وبشكل هذان العنصران صغيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان الحرية للمعبر عنه ، مُفرقاً في الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجمله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسل ، والذوات الأخرى المستقبلية ، في ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص . وقد يكون في المقابل ، مدى الأطروحة واسماً – بمقاييس المساحات الثرية – كالشعر الذي يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تجهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير في أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردي .

إن عناصر الضميرة التي أشرنا إليها ، يمكن أن نقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعي لشعر الحرية على النحو التالي :

الأولى – إلا تجسداً لحرية التحام العناصر . وعلى قدر ما ينبجش الشاعر في استخدام حريته . أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشاعرية . وليست علاقة لغة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » في تقطير شراب صادر من النبع ومختلف عنه في آن واحد . وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » في الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السيات العالمة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من خلالها في شكل « سيات خاصة » على النحو الذي شرحه « بارت » في فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر في الكتابة (٤) .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التي تعبّر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنها جوهر واحد يتمثل فيه – في حالة النضج – امتزاج الدماء والشرابين والبواعث والأهداف والغايات ، بل لتحقيق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنها يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسي جورج جون : « إن متعة الشعر هي متعة الحرية ، فالشعر يمرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شيء ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون في الوقت نفسه في خدمة حرية الإنسان في كل المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يخفى » (٥)

إذا كان الشعر « انبعثاً » بتشكيل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » تتروى من خلال الشعر وتشتمل به ، لا من خلال عدّه حليلاً تأكله فيسمع لها الفضيض وتعلم من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفتنى ليبقى لها الومع والضوء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويهني في النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتضي معها الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ،

« صراخاً » أو « وعيداً »، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسيبها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة . وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل⁽⁴⁾ :

لا ترج منى الحمس

لا ترج الطرب

هذا عدائى

خربة فى الرمل طائشة

وأخرى فى السحب

حسى بأن غاضب

والنار أولها غضب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبيل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية . وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التفتى » أو الحنين الخارجى⁽⁵⁾ :

أدخلون إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بإخلاقه عنه

سأزعش السيه فى الحلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثل الفنى لا مجرد التفتى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان

المساحة	الطاقم
1 - فردية	فردى
2 - فردية	جماعى
3 - جماعية	فردى
4 - جماعية	جماعى

وللى النمطين الآخرين يتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسليخ عنه الزمان ، أو جزءاً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصائمه المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمت الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أفلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمت أو قادوها أو ساعدوا على إخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجيهاير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمت . ويكتسب الشاعر شريحته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تمجيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصراخها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو

أخى الصغير، اهترأت ثيابه فماتبا
وأخى الكبرى اشترت جواربا ١ ، وكل من في بيتنا
يقدم المطالب

والدى كهده يسترجع الخاقبا ، ويفل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكبا

• •

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً
خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال
هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى في الانتقال من الغنائية إلى
الدرامية ، وفي رصد واقع حزين ، تنفك فيه ظواهر
الطبيعة ، عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن
المجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الصبحج أضعاف
ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسيها ، وتظل
برغم كل شيء ترتبط من طرفها بكل من طرفي الزمان
الرئيسيين ، الماضي والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذي يربطها
بالماضى رفيعاً ، في رفع « شوارب » الوالد التي لا يكف عن
فتلها وهو يسترجع « الناقب » الماضية ، وظلت خيوط
المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ، حصاد
الدييب الغريزي للجسد ، بأبعد نقطتين في مساحة المكان
المنخيلة ، « التراب » في أسفلها و « الكواكب » في أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر ، يمثل في ذاته
واحدة من الوسائل الفنية التي يتم اللجوء إليها لتصوير
« الحرية » المفقودة ، ولوضع الأصابع الصامتة ، وتوجيه
النظرات المتسائلة إلى مواضيع الخلل ، لكن تاريخ الوسائل
الفنية في مجال تجسيد أزمة الحرية ، عرف خطوات أخرى
ارتكزت على هذه النقطة لتنتقل من رسم مرارة الواقع إلى
محاولة الإيحاء بإمكان تغييره . وإذا كان المذهب السريالي في
الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير ، فإن رواد
هذا المذهب ، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرماس بهذا
الاتجاه في القرون السابقة ، من أمثال الروائي الفرنسي
« ساد » (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذي غلبت عليه شهرة روايات

والمكان وما ينتج عنها من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة
الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة
الطبيعية وأن يدورا معاً في محور واحد .

• •

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام ، تبدو مدخلاً
فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن
« الضائع » و « الموجود » في آن واحد . والالتقاء برصد
الصور المتوازية التي تبحث عن روابط بينها ، أدل كثيراً على
واقع المرارة من صرخات التوايح المخارجية . وفي قصيدة
« ثلاث صور » ترسم صور ثلاث لوحات متجاورة في القرية
الصغيرة . لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ،
ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة
الاهتمام ، فلها تقلت من الوقوع في مجرد شبكة الإشفاق
الاجتماعي من خلال التمهيد لها بأفاق اللوحتين السابقتين :

— ١ —

كان القمر ، كهده منذ ولدنا ، بارداً ،
الحزن في جيبه مفرق ، روالداً .. روالداً
قرب سياج قرية ، غر حزينا ساجدا

— ٢ —

كان حبيبي — كهده منذ التفتينا — ساهما
الغم في عيونه يزرع أنفقا غاملا
والنار في شفاذه ، تقول لي ملاحما
ولم يزل في ليله يقرأ شعراً حلاما
يسألني هدية وبيت شعر ناعما

— ٣ —

كان أبى كهده عملاً متاعبا
يطارد الرغبة أبنا مضى ، لأجله يصارع الثعالب
ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكبا

من ثوب السجى لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فلذا اشتد سواد الحزن في إحدى الليالي
أتمرى بجبال الليل في شعر حببي

إن نزعة الرغبة في تغيير الواقع ، وفي أن يصبح الإنسان
« شيئاً آخر » ، تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ،
التي وقفنا أمامها منذ قليل . وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن
تشكلا « تعليقاً معكوساً » على بيتين وردا في اللوحة السابقة :

والذى كمنه يسترجع المتألقا وبغفل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا

فالفصلة بالماضى التى كانت عادة (كعنه) وكانت
(مناقب) للجيل السابق (والذى) سوف تصاب بالوهن في
اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقترب بلحظة الأفول ومغرب
الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيداً للحكم
القاطع الذى تغلق به الرباعية بغضيل الغد على أمس واليوم
معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من
أجل الحصول على رغبتهم مصارعة الثعالب ، فسيحرم
أحفادهم المر الشائك المنسى . وعلى هذا النحو تتجاوب
صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر
صور تتجاوب في الديون على السنة شعراء آخرين تؤكد تعلق
المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛
فقصيدة « لوركا » تحتتمها هذه الصورة التقريرية :

أجل الأخبار من مدريد ما يأن غداً

• •

إن التراجع بين أمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل
الغنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » في البناء الفني
في قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية

تعذيب الذات « السادية » ولكنه حل إلى جانب ذلك طابعاً
ثورياً تحرورياً ضد كثير من التراث الذى تكلمت على مدى
قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ، ومثل
الشاعر الفرنسى « لوتر يامون » (١٨٤٦ — ١٨٧٠) الذى
أعاد السرياليون اكتشافه في القرن العشرين^(١) ، وأشاد به
« بريتون » بوصفه إرهاباً مبكراً بالسريالية في القرن التاسع
عشر ، وصاحب اتجاه ثورى في شعره ضد العقلانية التى كبلت
كثيراً من الطاقات ، دعا هو إلى تحريرها وإطلاقها . لقد عبر
« بول إلوار » (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به
هذان الرائدان ، في مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ،
عندما قال^(٢) : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى
العبارة الشائعة : Vous êtes ce que vous êtes « أنت هو
أنت » ، عبارة أخرى جديدة هي : « Vous pouvez être
autre chose » « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر » .

هذه اللمسة التى أضفيت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن
عشر ، جعلت رسم الواقع المرير المتكك خطوة أولى تستدعى
في منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم
به ، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن
المتاحة . وهذه النزعة تفوح في كثير من قصائد محمود درويش
دون أن تتخذ بالضرورة صوت المتهافت العالي ، أو التفاوض
الصاخب الألوان . في قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق
الزيتون » نطالعنا هذه الصور المستقبلية^(٣) :

ربما أذكر فرساناً ولىلى بدوية
ورعاة يجلبون النوق في مغرب شمس
يا بلادى ما تميت العصور الجاهلية
نفدى أفضل من يومى وأسى

• •

المر الشائك المنسى مازال مرأ
وستائه الخطى في ذات عام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهرأ
يفلق الصخر وأتأب الظلام

• •

وكالة الموت لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغاية زيتونها
لا تسقط الأشهر تشريحها
طفولتى تأخذ في كنفها
ذبتها من أى يوم
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

وقد تطل الوحدة الزمانية في صورة قصيرة من صورها
المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له وميض البرق
وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف
والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض
عنها التأمل المثالى «سنوات» .

في قصيدة « الحيز » من ديوان « أهراس »^(١١) يتحرك بطل
القصيدة الرسام الثالث ، في مدى زمنى يمتد بين الخامسة
والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى يلفظك الآن .. تمام الخامسة ؟
إنهم يقتصبون الحيز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة تربط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع
الصغار ، ويرانحة الحيز والحليب ، وبحصد المناجل لبراعم
الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق
توسع من مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر
الحياة عند الرسام في وضعة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائي
ويستولى على سر العناصر
كان رساماً وثائر
كان يرسم .. وطناً مزدهراً بالناس

والصنصال والحرب

التي تلعب دوراً رئيسياً في صياغة عالم القصيدة وتشكيله في
مواجهة عالم الواقع ، لأنه كما يقول تودروف^(١٢) : « لا يوجد
« مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيها بعد » ، وإنما
توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره
وملاحمه ومن بينها ملاحم الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال
مقابلات كثيرة عمثلة بين « زمن الخطاب » و « زمن الخيال »
و « زمن النص » و « زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين
هذه الأوجه المختلفة للزمن متداورة حيناً ، ومتقاطعة حيناً
آخر ، ومتكاملة في بعض الأحيان . فبينما لا يكفى لعمل مثل
« أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة
وعشرون ساعة لقراءته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من
الحدث قد تضغط في عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانيات
وغيرها في التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو
خاص إمكانيات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات
الزمنية » ليس من الضروري أن تتفق مع مقاييسها في عالم
« الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم
سميريتها ودلائها المحددة الأطراف . وقد يساعد على ذلك
أن تنطق اللغة ذاتها بفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تعبا
من خلال الموقف الشعورى في أعداد معينة مثل السبعة ،
والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً
عما تفتحه آفاق تعبيرات وراسخة مثل « وإن يوماً عند ربك
كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والانكماش في
المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ في بناء قصائده إلى وحدات زمانية
متعددة ، ويشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً
به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد
يشكل أحياناً في غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس
بعيشة معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال انصهار الإنسان
الذى كأنما وُلد خارجها ومات خارجها دون أن يحس به نبضها
أو يابها بإيقاعها^(١٣) :

إن تذيبونى ، لا يقول الزمن
رايتكم

وموج البحر والجمال والمباغة والريف
ويرسم ...

كان إبراهيم شعباً في رهيف

وهو الآن بهائي .. بهائي .. تمام السادسة

دمه في عيزه ، عيزه في دمه

الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت
مداها يتسع على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد
تستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض
فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن « الوحدة الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً »
يتقلب لكي يشكل من نفسه وهاء يستقبل شحنة معنوية
كالكبرياء من شأنها ألا تكون عَرَضاً ولا ثوباً يجلع ويلبس ،
وإنما أن تكون جوهرًا من جواهر الذات الحرة . ومع أن
الشاعر يوسع قليلاً من جذوران الوحدة الزمنية ، فلا يلبث في
المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضالّتها ومحدوديتها^(١٦) :

طفولتي تأخذ في كنفها زيتيتها من كل شيء

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

لو أحصت الغيم الذي كدسوا

على إطار الصورة الفاترة

لكان « أسبوعاً » من الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقط

ومستعار من إناه المساء .

خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو
خاص عدد السبعة في الأحاديث السبعين في العشرات ، وكذلك
عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبي خاصة
عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التفاء
العربية بالتركية في فترة القرون الوسطى^(١٧) . لكن الجديد
الذي يقدمه البناء الشعري لمحمود درويش هنا ، هو إضافة
الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التي تمنح معنى المبالغة
دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى في قصائد
متفرقة من دواوين طبعت في فترات زمنية مختلفة مثل ديوان
« العصفائر تموت في الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان
حبيبي تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ،
و« ديوان » أحراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على
أن الرقم لا يرتبط بأي تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو
نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين
المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ، فهي
قصيدة « ويسدل الستار »^(١٨) يمل الشاعر - الذي ردد كثيراً
من الشعارات ، تلقى كثيراً من التصفيق - دوره الذي طال ،
فيهض بالتلقين :

سيداتي ، أنساك ، سادتي

سليكم عشرين عام

أن لي أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحام

وأفنى في الجليل

للعصفائر التي تسكن عشى المستحيل

ولهذا أستقبل .. أستقبل .. أستقبل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التي ظلت عواطفها موزعة
بين عاشق يهودي هو « سيمون » وعاشق فلسطيني هو
« محمود » ، والتي يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع
عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة
في إطار عشرين سنة^(١٩) :

في مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكي
تصير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها
التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمني وطول
المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد

« عشرين » واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل ، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءاً من المعجم الشعري الداخلي ، ويجعل القلم الشعري يتأولها ويكررها ككلمة مألوقة قد ترد في القطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففي قصيدة « أحد الزعر » من ديوان « أعراس » تطالعنا هذه الصورة^(١٧) :

في كل شيء كأن أحد يلتقي بنفيه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاماً كان يرحل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
في إناء الموز . وانسحت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الفيوم وشدني
ورمت معاطفها الجبال وخباتي

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعالم والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جيلياً تنفر حوله الأفتدة وتُترن بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل في نبض القلب ، وخلايا الجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، ما بعد وما اقترب ، ومن أجل هذا يبقى الحلم متعشاً في ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت ديبب وطأة مفهوم الزمن النثري العادي ورتابته .

• •

العلاقة بين الشعر و « المكان » علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوّله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التي غلفها الرومسيون على نحو خاص

شوليت انتظرت صاحبها في مدخل البار القديم
شوليت انكسرت في ساعة الحائط ساعات
وضاحت في شريط الأزمنة
شوليت انتظرت سيمون - لا بأس إذن
فليات محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

فعمشرون سنة من التردد عند الشاعر العربي ، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعني إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وتفاعلاتها ، وهي الوحدة نفسها التي يتم اختيارها كذلك ، آنحنما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات في قصيدة « كان ما سوف يكون »^(١٨) التي يحمل عنوانها في ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن ، واضطرابها مثل حيوان هائج في قفص مغلق :

في الشارع الخامس حيائ ، بكى ، مال على السور الزجاجي
ولا صفصاف في نيويورك ، أبكاني
أعاد الله للنهر ، شربنا قهوة ، ثم أفرقنا في التواني
منذ عشرين سنة
وأنا أعرفه في الأربعين ، وطويلاً كنتيد ساحل وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصي على التحديد ، وعلامات الترقيم التي كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الضخوض ؛ فللتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه في الأربعين) غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد « أعرفه » لكانت « في الأربعين » بداية صورة جديدة ، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إشعاع آخر يجمود طرف من أطراف الزمان وتحرك طرفه الآخر ؛ فالعزفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه ، أو مروره عليها ، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التي ترجع جانباً من طاقاتها إلى الدقة النثرية فتركها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والدلول . إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة

لكن شعير المكان الفلسطيني على هذا النحو، هو شعير ديني أقرب إلى شعير «البيان والعلم» أو هو شعير قومي من خلال العقيدة اليهودية، وجد نمواً له في الثقافة الغربية التي تلقت إيجاباتها من خلال ذلك التراث، وقد قابلته شعير تاريخي عربي من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة، بهذه الأرض التي لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخ حتى الآن.

فما الذي يمكن أن يضيفه شعر عمود درويش إلى المكان الذي اتخذته منبعاً ومصباً لشعره في آن واحد؟

لقد حاولت كثير من صور عمود درويش الشعرية أن تلغي الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان، وألا تكتفي بحبل المكان المحبوب، كالقمر المحبوب، نقطة يتم رصدنا والتأمل فيها من بعيد، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها، والتعثر من خلالها أيضاً، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق، وتخفى في جوفها جواهر ثمينة وأفاس مخفية، ولكنها تظل جزءاً ملتصقاً بصاحبها في الأحوال كلها^(٢٠).

أنا العاشق الأبدى، السجين البديهي
رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر
قيدى الحديدي يوقظها في المساء المبكر
هذا احتفال الذهب الجديدي إلى العمر
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض: هل مضت.

طفلق الأرض!
هل عرفوك لكي يذبحوك،

وهل قيدوك بأحلامنا، فانهدرت إلى جرحنا في الشتاء
وهل عرفوك لكي يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارقتهم إلى حلمنا في الربيع.

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذي يلغى الحاجز، ويوحد أهم سعيًا إلى وحدة الهدف، وهو

بهالة شعرية دائمة، وقد يظل «سقط اللوى» و«الدخول» و«حومل» و«جبل التوياد» و«البيان» و«العلم» و«رضوى» وغيرها من الأماكن التي اشتهرت في الشعر العربي، الفاظ تحمل من الدلالات الشعرية أضغاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية، وقد يحيط المسافر برحاله في «جبل التوياد» مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه في الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة في الأماكن المقفرة، لكنه عندما يقرأ «جبل التوياد» في أشعار الغزل العذري يعتريه شعور آخر يختلط فيه «الصبا» بحرقة الوجد، ولا يبقى فيه من علام المكان المادية إلا ما يساعد «المكان الشعري» على التغلق والتنفس.

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان، فإن شعر الحرية على نحو خاص، وشعر حرية الأرض على نحو أخص، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتتسج على منواله.

والمكان الفلسطيني عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا، فاكتمى بها ومن خلالها طبائع شعري، اكتسب في كثير من الأحيان عند الشعراء «البيديين» في أوروبا طابع الحنين إلى البعد المكاني والزمني والروحي في آن واحد. وتتفتح من خلاله المواهب القليلة لشعراء عباقرة مثل «جوته» الذي ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علامتها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى، ويشم فيها وفي سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربي تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار^(٢١).

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية «بوعاز» في الكتاب المقدس، ثم يقطع السرد القصصي فجأة ليقول^(٢٢):

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزئبق
كانت ربيع الليل تنهادر فوق جبال الجليل.

وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعري مُشَكَّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى الإحساس به ، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الذبومة التي تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر »^(٢٣) من ديوان « حبيبتي » تنهض من نومها « جزءاً من هذه العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر » رغبة في ملازمة الأرض ، وتظل الدماء التي رحلت ، والدماء التي بقيت ، في حوار متصل صامت :

والصمت يحم مرة أخرى .
وعاد النهر يصفى ضفتيه
قطعاً من اللحم المقت
في وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق دم ومصيدة
ولم يعرف أحد ، شيئاً عن النهر الذي يحبس لحم النازحين
والجسر يكبر كل يوم بالطريق
وهجرة الدم في مياه النهر تحت من حمى الوادي
تتأيلها لون النجوم ، ولسعة الذكرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذي يطالعا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطأ ذا اتجاه واحد يتمثل في الوله والشوق والتغنى بممتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعي » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التي تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »^(٢٤) :

عيرتك شوكية في القلب
توجعني وأعيدها

أحب البرققال وأكره الميتاهة

الذي يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقي مشاعرهم حوله ، وهي شواغل لا تبحث عن الراحة ، بقدر ما تبحث عن الفلق الإنسان ، الذي لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يتخلو منه إلا الحجر . في ديوان « حصار لمذائع البحر » ، ثأن هذه النغمة المتميزة في قصيدة موسيقى عربية^(٢٥) :

أكلها ذبلت خبيزة وبكى
طير صلي فتن ، أصابني مرض

أو صحت يا وطن !
أكلنا نؤر اللوز اشتعلت به
وكلمنا احترقنا
كنت الدخان ومتديلاً تمزقني

ريح الشمال ويمحو وجهي المطر ؟
ليت الفقى .. ياليتنى حجر

هذا الذوبان الشعري للكل في الواحد ، وهذا الفلق الثابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكي ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخالها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد مندبله الذي تمزقه الريح ويمحو المطر ، هذا الذوبان هو الذي يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد^(٢٦) .

— أكنت تغنى كثيراً ما ؟
من هي ؟

— سمها ما تشاء : والنساء ، المرايا ، الكلام ،
البلاد ، اتحاد المصانير في القمح ، أم الخلايا ،
وأول موج تشرّد في البر ..

وإذا كانت « البلاد » التي يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التي تسكن خلايا حروفها ،

إننى أنتظر .. فى خريف الفصول العسير
أو ربيع الجنود الطويل
زمنى
هل تحس الغزاة أنى ها .. جسد أو ثمر
إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الذائفة ؛ فالعاشق يتأهب ،
والعشوق يترقب ، والعلاقة تنار كل شوائبها لكى تصفو ،
وتصاغ فى النهاية من النقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من
بجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان
والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحيان من خلال صور بصرية
تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسم
الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه
الحاسة البصرية تشكل مُعْتَكِفاً مهماً عند كثير من الفنانين
والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتياده الكبير
على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى
يعالجه ، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة
أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان ؛
فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل
فى أحد عمرات غابة « فورتان بلو » ، ولكنه حين يحاول أن
يتذكر تمرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا
يستطيع (٢٧) .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى
للمعنويات « لونا » حسيًا ، وهى تلتقط بذلك واحدة من
الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليبر بال لغة
من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين فى « بناء لغة
الشعر » (٢٨) : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير
مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات
الألوان ، فليس هذا - أو قلنقل ، فليس هذا فقط - كما
يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد

أدق الباب يا قلبي .. على قلبي
يقوم الباب والشباك والأسمت والأحجار
رأيتك فى خواب الماء والقمح .. محطة
رأيتك فى مقامى الليل خادمة
رأيتك فى شعاع الدمع والجرح
وأنت الرقة الأخرى بصدري
أنت أنت الصوت فى شفى
وأنت الماء .. أنت النار !

أو نلتقى بصورة تلم طرق المعادلة المتناقضين مثل (٢٥) :

لحيك ياكلُ حصى ، مذاقُ الزيب
وطعمُ الدم
على جبهى قمر لا يغيب
ونار وثيارة فى فمى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجتمع فيه الزيب
والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية » معنى مختلفاً
عن المعانى « الجميلة » التى كانت تولد من تراكبات الوصف
الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو
الذى يحكم كذلك من خلال الشد والجذب ، المد والجزر ،
فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان ، حتى إن هذا
الحب ليتحول فى بعض مراحل ، فلا يصبح علاقة ذات
صوت واحد ، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان
المحبوب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان
الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع
وهكذا قالت الشجرة المهملة (٢٦) :

خارج الطقس أو داخل الغاية الواصفة
وطفى

هل تحس المصاير أنى ها .. وطن أو سفر

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخر
والجسر ، حين يصير مثلاً ، يصيب - دون ريب -
بالظهرة والدعاء و « خضرة » الموت للقاضي

وبين هذين القطعين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع
ملاحمه على المواقف التي تؤدي من أحدهما إلى الآخر ، وتقتل
من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتشكل في صور قد
تأني على الإجراء الاستعاري المباشر ، فبعد الناصر هو
« الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع .. تلو .. زوابع
نرى صدرك الآن متراس نائر
نراكَ نراكَ نراكَ
طويلاً .. كسنبلة في الصعيد

جيلاً .. كمصنع صهر الحديد
وحرراً .. كنافذة في قطار بعيد
ولست نبياً ، ولكن ظلك « أخضر »

أتذكر كيف جعلت ملامح وجهي
وكيف جعلت جبيني
وكيف جعلت اغترابي وموق
أخضر .. أخضر .. أخضر

وإلى جانب هذه التكتات الكبرى لمراحل التجربة التي
تغطي بالخضرة ، فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيه أيضاً هذا
اللون الربيعي :

مطر ناعم في خريف حزين
والواحد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

.....

نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرى إلى
المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين
محسوس ومحسوس ، مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون
شقراء » لرامبو ، و « سياه خضراء » لغاليري .. إلخ ،
والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى
أدق ، لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى ، وفي مرحلة ثانية
يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية ،
فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية
صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام
وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها
بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم
تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة
الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ،
عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي
الأول ، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف
عن دلالة لونها عند أحمد شوقي مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب
بكل يد مضسرجة يندق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء »
أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على
العالم الشعري عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ،
فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة في صورها
المتألقة ووصولاً إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

لو يذكر الزيتون غارمه لصار الزيت دمعاً
سقط في الزيتون « خضرته » وحول الأرض درعاً

وهو في الوقت نفسه ، لون الموت الذي يُبذل من أجل أن
تستمر الحياة :

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا

ويعرفها حجراً حجراً

ولا شيء يشبهه .. والأخايل تقلده

تقلد موهده الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » في المقطع أن يقلت من الإحساس الذي خامر ناقدًا عريباً قديماً نلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، يَمُدُّ النوى ، قُتِلَ النوى

إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو في عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية في معجم الشاعر « اللون » الذي يجسد ظاهرة الحصرية ، فإن اللون « الأزرق » يأتي تالياً له في الشيوخ ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعري العالمي في شحنه بالبراءة والطهر والبهجة . وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحية ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصفائر « الزرقاء » في الخريف :

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصفائر زرقاء زرقاء

والأرض عيد

ونحن أمام سمك « أزرق » في لحظة الصفو والبهجة :

التفتنا قبل هذا الوقت في هذا المكان

ورمينا حجراً في الماء ، مر السمك الأزرق

عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تلبس فيه الأنثى الحالة في ثوب أزرق :

ترتدى الأزرق في يوم الأحد

تسلى بالمجلات وعادات الشعوب

تقرأ الشعر الروميتيكي

بل إن الحضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سراً بُيِّت في الأشياء ، فيبدو جانباً طبيعياً منها ، يجعل معه كل ما يحمل اللون من رغبة في الحياة وعشق لها وتغن بها وموت في سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر في يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعري وكثافته وإيمائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملايحه أكثر مما نحس به في اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « تشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر أن تأتي من اليأس

إلى اليأس

وحيداً يالسا كالأنياب

ولتواصل أيها الأخضر لوتك ..

ولتواصل أيها الأخضر لوني

إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحليلة الرومانسية ويعلن
للمشراء أنه قد قتل القمر الذي كانوا يميلونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة
أنا قاتل القمر الذي كنتم عبده .

وتردد هذه النغمة في قصائده عن « لوركا » وعن « الشاعر
العربي » وفي ثنايا صور كثيرة من الليوان ، وهي تترك دون
شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوي أو المستويات اللغوية
المتعددة في إنتاج محمود درويش ، والتي تتردد بين البساطة
الموغلّة والتعقيد المضني ، بين الكثافة الشعرية والافتقار من
السرّد الثري ، بين العمق الإيحائي والتفلسف المجرد ، بين
حافة الخطائية ورفاهة اللون ودقة التصوير ، بين جودة اللفظة
المثارة واجترار الأطلوحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة
للإيقاع اللغوي حتى في التراث الشعبي ونقلها دافئة إلى مناخ
القصيدة وبين التذبذب قريباً من القفزة المغالية في أحيان
قليلة . لكن نادر فثقل إنه من خلال هذا كله نعت وسائله
وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك في مجال حركة
الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعا من خامات ليس من
الضروري أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهناك القدر الكافي
من التماثيل المحكّمة التي خلفها - ومازال يبدعها - هذا
الإزميل الشعري .

وهناك هذا الاهتمام التدريجي على سلم الخطاب ، إلى
تخليص شعر الحرية من الخطائية الصارخة ، إلى النغمة
المهادنة ، التي تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة
المقلوبة » التي تمكس لغة المعتصب القاهر ضده ، وهي تلك
اللغة التي كان يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيلي سيزر
وكاتب ياسين^(٣١) وغيرها ، فنشكل اللغة الشعرية عنده في
هذه الحالة غملاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها
مع الحفاظ على قوة دلّغها . في « قصيدة الأرض »^(٣٢) تتعاقب
صور العصف والاضطهاد والتعقيب الشعري غير المباشر
عليها ، وترد في اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمعنى :

تستلقي على الكرسي ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد .

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذي يتمنى
السباح في الشتات أن يكتسب به ماء النهر حتى يعود إليه .

من الأزرق ابتداء البحر

.....

مضى تفرجون من النهر حتى أهوى إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة في إنتاج الشعري لمحمود
درويش ، وهي شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعري في
هدوء في معظم الأحيان ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما
يزداد إحساس الشاعر « الذهني » بها ، كما أشرنا من قبل في
قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك في قصيدة
« طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »^(٣٣) ، حيث تبدو
اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعري .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض
جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش . ولا شك أن
إنتاج الشعري الغزير والمتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن
يقدم فرصة لدراسة متأنية للغة الشعرية من جوانب عدّة ،
لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التي ترتبط بها اللغة في
الشعر ذي الهدف الخاص والذي يشده عادة في القارئ
العام ، كما هي الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة
القصيدة . إن الشاعر هنا لا ينفخ هذا الهدف وتلك
العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت

إذا لم نحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم « البسطا » معانيها

فالويل أن نلزمها .. ونخلد نحن للصمت

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان تالمتان .. أهود ثلاثين عاماً ،

وخس حروب

وأشهد أن الزمان يخيه في سنبلة
يفخى المفنى عن النار والغرباء
وكان المساء مساء ، وكان المفنى يفخى
ويستجويونه : لماذا تقف ؟ يرد عليهم :

لأن أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه
وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم في القيود .

.....

وفي القصيدة نفسها تأتي دفقة أخرى على لسان « الأرض » ،
تنتمى إلى النمط نفسه من « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهيون إلى حبة القمح

في مهدها

أحرقوا جسدى

أيها الذاهيون إلى جبل النار

مروا على جسدى
أيها الذاهيون إلى صخرة القدس

مروا على جسدى
أيها العايزون على جسدى .. لن تمروا

أنا الأرض في جسد .. لن تمروا

أنا الأرض في صحوها .. لن تمروا

أنا الأرض ، يا أيها العايزون على الأرض

في صحوها

لن تمروا .. لن تمروا .. لن تمروا ..

فاللغة هنا تغمس قلمها في مداد الحفصم ، وتسلم له ،
وتستدرج به ، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها في هدوء ،
لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التي أشرنا إليها
في الصراع بين الأهداف المتداخلة في البناء الفني .

• •

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسداً فنياً في شعر
عمود درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً
جماهيريًا ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن بما هي
ضرورة إنسانية يؤدي غيابها إلى فجوة في مسيرة الدماء ،
واختلال في حركة الحياة وتوازنها ، وهو اختلال لا يواجهه
بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع
الوهن والصلابة في الاتصال مع الزمان والمكان والكون في
سرهما العميق ، وربطها بفئات الحياة في ديبها اليومي بوسائل
الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد في أداب الأرض كلها .

- (١) انظر : Roland Barthes. *Le degre Zero de L'écriture* Ed. du Seuil. Paris Paul. Paris 1972 . p p.8 et Suivants .
- (2) Georges Jean. *La Poésie*. p. 146. Ed. du Seuil. Paris 1986 .
- (3) René Char. *Éloge du Serpent*. cité Par. G. Jean op. cit. P. 148.
- (٤) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ - ضمن ديوان محمود درويش ص ٨ ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ .
- (٥) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .
- (٦) انظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ، ص ٢٦١ ، الطبعة الأولى ، مكتبة الزهراء القاهرة سنة ١٩٨٥ .
- (٧) Georges Mounin, *Avez-Vous Lu Char ?* p. 143. Paris. 1946.
- (٨) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .
- (٩) انظر : Trzvetan Todorov : *Qu'est-ce que Le Structuralisme ?* Poétique. p.49. Ed. du seuil Paris 1968 .
- (١٠) من ديوان حبيبي تبهي من نومها - ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .
- (١١) المرجع السابق ص ٦١٣ .
- (١٢) السابق ص ٣١٣ .
- (١٣) انظر مبحث ألف ليلة وليلة في كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق - مكتبة الزهراء - القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- (١٤) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .
- (١٥) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بنديفة ص ٣٤٠ .
- (١٦) السابق : ص ٥٨٥ .
- (١٧) السابق ، ص ٥٩٦ .
- (١٨) انظر : عبد الرحمن صدقي ، الشرق والإسلام في أدب جوته - كتاب الفلال - القاهرة سنة ١٩٦٧ .
- (١٩) انظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .
- (٢٠) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .
- (٢١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .
- (٢٢) قصيدة الحوار الأخير في باريس ، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ٣٧ .
- (٢٤) من قصيدة «عاشق من فلسطين» ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .
- (٢٥) من قصيدة «أضيق حب على الصليب» ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .
- (٢٦) من قصيدة ، حالات ولواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .
- (27) Jeanne Berins. *l'Imagination* - P. 19. que-sais-je ? Paris 1975 .
- (٢٧) انظر :
- (٢٨) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥ وص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ .
- (٢٩) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه في الاقتباسات التي أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٣٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة «الجسر» ص ٣٥٢ .
- (30) Voir, Georges Jean. *La Poésie*. Op. cit p. 148 .
- (٣٠) انظر :
- (٣١) ديوان محمود درويش . ص ٦٦٨ .

مستويات الحرية في قصيدة العامية

صلاح جاهين نموذجاً *

وليد منير

تُثَلُّ قصيدة العامية وجهاً آخر من وجوه القول الشعري الحديث .^١ ويفصح هذا الوجه الآخر عن منظور لغوي مختلف لتشكيل الدلالة . فاللغة في قصيدة العامية الحديثة لغة في متناول الجميع لأنها تقف في مستوى اللهجة الاجتماعية السائدة في الحوار اليومي ، وتموسقها ، وتعيد إنتاج وقفاتنا .

بيد أن هذه اللغة تجتريء على الوجود بالقدر نفسه الذي تحوز به الفصحى فضيلها المعهود وقداستها الموروثة ، فهي تتحدث عن الحب والموت والحلم والكينونة والمصير دون أن تفقد هذه الأفكار والمفاهيم شيئاً من عمقها أو قوتها ، فقصيدة العامية انتقال باللهجة المحكية من الوظيفة التفعية الاستعمالية المحض إلى الوظيفة الجمالية . وهي — بمعنى آخر — تحرير لهذه اللهجة من مواضعاتها السلوكية في سياق الواقع اليومي بتوسيع مجال طاقتها ، وتكثيف إمكاناتها .

تنحو في قصيدة العامية إلى أن تكون أكثر انبهاها إلى الخارج ؛ حيث تلعب تعبيرات الأعضاء وإيماءات الجسد دوراً مألوفاً في الحوار العادي بين الناس . ومن خلال المشهد البدني يجتوي الوقائع اليومية ، ومحاكات المواقف ، وتفراعات النطق ، تتنازل التجربة عن بعض عزلتها ، وعن بعض سحرها ، في مقابل أن تصبح جزءاً من حركة الجماعة ، مألوفة لحسها الشعبي ، وداخلة في نسيجه . ومادام الأمر كذلك ، فإن قصيدة العامية — مرة أخرى — تعمل من خلال اللغة الموطأة بها

ولأن قصيدة العامية تمتلك لغة التعامل الاجتماعي ، فإنها تقترب أكثر فأكثر من السمع على حساب البصرى ؛ أي أنها تسمى إلى تأكيد عنصر المشافهة في كل الأحوال ، بما في ذلك حال الكتابة ذاتها . ومن ثَمَّ فإن اللغة هنا تبدو أشد صلة بالفعل ، وأقل التصاقاً بالتأمل . وهذا ما يجعلنا نخلص إلى المفارقة التالية : إن الأفكار والمفاهيم الأقرب إلى حقل التأمل

* ولد صلاح جاهين عام ١٩٣٠ وتوفاً عام ١٩٨٦ .

على جذب الوعي الفلسفي من عليائه وتحريره من صيغة التأمّل بصورة نسبية لكي تتخلّق مزيداً من التواصل بين خبرة الفرد وحياة الجماعة في حيويّتها وتدفعها .

الأرض قالت آه
رديت وأنا بحنى
الفاى بيبحر حنى
اه منك اننى آه

الأرض قالت حنّ
طيرتنى فتاليت
رديت وقلبى يئنّ
وأنا من يجيب لى مبيت
منك ومن عطقك
ياللى عشان رزقك
صبرى فى يوم ما باونّ

بيد أن هذا الحب الحسى الدافق يعكس فى صميمه شعوراً حاداً بالاغتراب . وذلك بالمعنى الذى تذهب إليه الماركسية فى تفسير الاغتراب حيث يفصل الإنسان عن نتاج عمله بسبب الخلط الكامن فى علاقات الإنتاج ، ونسق السيادة الطبقي^(٦) .

حييت فى بطنى طين
ولغبرى حبيت حَبّ
أنا حالى من حالك
عتيك على المالك
يا أرض بالهداين

وتكمن الحرية هنا فى تخطى انسلاب العمل ، أى انتقاع العمل من ريقّة الإقطاع ورأس المال . كما أن الحرية فى هذا السياق ليست هى الضرورة العمياء التى تقاومها دون أن نعرف هويتها ، بل هى الضرورة المدركة التى تسيطر عليها . المعرفة إذن وتفتح نصف الباب إلى بناء الحرية لتسمع لنا بأن نختلس النظر إليه ، والعمل وحده هو الذى يأخذنا إلى داخل هذا البناء كما يقول ر . كوسلوفوف^(٧) .

دار المكن وبقاله صوت جبار
سال العرق جنب المكن أنهار
مداختنا كتبت عتا فوق الريح
مايقاش هنا استغلال ولا استعمار

(المكن)

وإذا كانت الوظيفة التأثيرية لكل شعر تنبع — بشكل من الأشكال — من فاعليته البلاغية ، وترتبط بها ، فإن قصيدة العامية قد حوّرت هذه البلاغة فى اتجاه ما يجعل التأثير نابعاً من زمانية اللغة ومكانيتها فى المقام الأول . وهو ما يشى بأن هيئة اللغة واقعة تحت شروط الاجتماعى والتاريخى من الناحية الجوهريّة . وسواء أمانا بضرورة التسليم بهذا الشرط أو لم نؤمن ، فإن قصيدة العامية قد حرّرت بذلك اللغة من صورتها المطلقة ، المتعالية على نسبية الزمان والمكان . ولكن ، ليس كل فعل للحرية انقلاطاً من شرط سابق ، وولوجا فى شرط لاحق ؟ نعم . وربما كانت هذه المفارقة هى أعمق تعارضات الحرية ذاتها .

الحرية بوصفها رؤية :

خرجت قصيدة العامية الحديثة — فيما أظن — من معطف الشعر الشمعى القديم ؛ ذلك الشعر المجهول المؤلف الذى اقترن تاريخياً وأضحاً بأغانى العمل : الرى ، والحصاد ، والبناء . وورثت قصيدة العامية عن هذا الشعر التصاقه الحميم بروح الفعل من ناحية ، وتشبعه بعنصر التواصل الشفاهى من ناحية ثانية . ويستوعب العمل عاطفة الحب عند الشاعر الشمعى ، كما يلاحظ رجاء النقاش بحق ، «فليس هناك أروع وأصدق من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعلاقة الجسدية والنفسية بين حبيبين . فالجنس هو طريق الإخصاب والتجدد والنمو فى الحياة . وهو يمر عن لحظة مليئة بالحرارة ، والتوهج فى الحواس . وإذا كانت هذه اللحظة الحية مبنية على العاطفة ، فإنها ستكون أيضاً توجهاً وحرارة فى المشاعر ، وهذا النوع من النشوة الحسية الشعورية هو أعمق أنواع النشوة فى الحياة»^(٨) .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (الأرض) من ديوان (عن القمر والطين) :

إن الكسل ، والتكرار ، وديمومة الطلب والاشتهاء دون حد ، عوامل تسهم في صنع عبودية من نوع جديد . هنا يصبح المكان رغم سعته الفائلة سجنًا (مادام مفصولاً عما هو خارجه بصورة محسوسة وبجسدية هي سور الحديد) ، ويصبح الزمان رغم امتداده اللانهائي اجتراءً متصلًا للحظة واحدة ذات موضوع واحد . ويبدو أن «نيكولا برديائيف» كان على حق حين قال إن المدائن الفاضلة (وهي الصيغة الأرضية للفرديوس) تلوح اليوم أقرب إلى التحقيق . وربما كنا في بداية عصر جديد ، عصر يحلم فيه المفكرون وأبناء الطبقة المثقفة بالوسائل التي يتجنبون بها المدائن الفاضلة ، والتي تعيد إليهم مجتمعاً لا يتسم بصفتها ، مجتمعاً أقل «كمالاً» ولكنه أكثر حرية .

إن الحرية ليست كمال اللذة وخلودها ، ولكنها — بالأحرى — إرادة الاختيار التي نجعلنا نمتلك ما سوف يكون .

ح اكتب قصيدة

ح اكتبها ، وإن ما كتبتها أنا حر
الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة

(قصيدة ..)

يبدو أن هذه الإرادة ليست مطلقة إذ نعلم من قوة اندفاعها إلى الأمام ضرورات فادحة . والحرية ، في الحقيقة ، «إمكان أكثر منها فعلاً فلا يمكن للفكر أن يمسك بها ، لكنه يعرضها فقط من خلال ممارسة الحرية»^(٤) . وتنطوي ممارسة الحرية — فيما تنطوي — على خيرة الأمل التي يؤكد الفيلسوف الوجودي «جابريل مارسيل» فاعليتها إزاء العبث أو اللا معنى ، ذلك الذي يمثل لدى البعض لبّ الدرامية في واقعة الوجود البشري .

يقول صلاح جاهين في (الرباعيات) :

يا خالق الكون بالحساب والجبر
وخالق ماشي بلختيار والجبر
كل اللى حيلنى زمنية أمل
وازاي تكفينى لباب القبر ؟

عجبي ١١

يبدو أن قصيدة العالمة الحديثة عُدّت من سطوحها ، فلم تقف لغتها الشعرية عند حد إدماج «الأنا» في «نحن» فحسب ، بل حاولت أن تسحب «نحن» داخل «الأنا» عبر المشترك الإنسان العميق الذي يصل بين الأنا وغيرها . ومن ثم فقد داعبت مستوى آخر من مستويات الحرية ، وهو المستوى الوجودي الفردي ، من خلال تعميق تجربة الوجود الإنساني بما يضطرب في أعماقه من رغائب وأحلام وآلام وأشجان شخصية . ولكن اللغة قد ظلت ، في غير حالة ، محتفظة بإشارة الفعل ، وبالشحنة المختزنة في حركة الأداء ، متجهة إلى الخارج بقدر انغماسها في التيار الداخلى للأفكار .

يقول صلاح جاهين في قصيدة (في الجنة) من ديوان (نصاقيص ورق) :

إبريق ذهب

وخدة من ريش النعام

— — —

البرتقان وبيا العنب

في هضن واحد .. يا سلام

جلا جلا ، يا عترم جلا جلا

كل الأمور مشهلة

تطلب حواجب مثل ولا قلوب ديب

تخضر بسرعة مذهلة

ما عليكش إلا بس تفصل تشتهي

تطلب وتطلب في حاجات لا تنهى

كله يجيب

ما هي جنة طيباً يا مهاب

لكن مايفش غير بس شيء واحد وحيد

لو تطلبه ، لا يستجاب

إنك تعوز تخرج ، من السور الحديد

إن الحرية ، في هذا السياق ، تختفي وراء قيود اللغة الحسية الطارفة . وتسعى الرغبة في التمرد على حدود المكان إلى الانعتاق من مشاعر السأم التي تولدها عوالم الترف المذهلة

ومن المهم أن نلتفت بشكل خاص إلى مصطلح «الديجلوسيا» أو الأزواج اللغوي Diglossia الذي استخدمه عالم اللغة الاجتماعي «شارلز فرجسون» لوصف المواقف اللغوية الموجودة في بعض مناطق العالم الجغرافية كاليونان والعالم العربي وسويسرا وجزيرة هايتي . وهو يعرف «الديجلوسيا» على أساس من كونها «موقفاً لغوياً ثابتاً توجد فيه ، بالإضافة إلى اللهجات الأساسية للغة بعينها ، نوعية أخرى مختلفة صرامة من ناحية التكوين . هذه النوعية غالباً ما تكون مفروضة من جهة عليا ، وهي أيضاً لغة الكتابة الأساسية في الأدب ولغة التراث ، وربما لغة جماعة كلامية في الماضي ، وهذه النوعية يدرسها ويتعلمها الناس من خلال النظام التعليمي الرسمي للبلاد . وهي تستخدم في جميع المواقف والأغراض الرسمية المنطوق منها والمكتوب ، ولكنها ليست مستخدمة في أي قطاع من قطاعات المجتمع لتجاذب أطراف الحديث اليومي والعادي»^(١) .

ونستطيع أن نقول (بقيل من التجاوز) إن قصيدة العامية محررة اللغة بطريقة الخاصة . وتمثل هذه الطريقة في إحلال عادات التخاطب محل عادات الذاكرة . نستطيع أن نقول كذلك إن قصيدة العامية تنطوي على مفارقة مماثلة للمفارقة التي تنطوي عليها قصيدة النثر ، فهي تهمل من المواضع التركيبية والأنساق النحوية للقصيدة شيئاً خارج الشعر بقدر ما تهمل قصيدة النثر من المواضع الإيقاعية الشيء ذاته ومثلما تشكل قصيدة النثر إيقاعها الخاص ، فإن قصيدة العامية تشكل تركيبها ونحوها الخاصين بها . وعلى حين لا يوجد نموذج إيقاعي محدد تستلهمه قصيدة النثر ، فثمة نموذج تركيبى نحوي موجود سلفاً في لغة التخاطب اليومي ، وهو ما تستلهمه قصيدة العامية .

إن قصيدة النثر وقصيدة العامية تمثلان معاً قصة الخروج على الأصل . وكل ما هنالك أن الأولى تشق عصا الطاعة على الإطراء الموسيقى ، والثانية تشقها على قواعد التركيب والنحو والصرف .

وقصيدة العامية إذ تقوم بإعلاء لغة التخاطب أو بإحلال التخاطب محل الذاكرة ، إنما تركّزُ - فيما أرى - على حضور الآخر وحضور الأثني معاً . وبما لاشك فيه أن هذا التركيز لا يوجد بالثقل نفسه (وربما لا يوجد إلا بقدر قليل) في قصيدة

والحرية تعارضاتها المتنوعة . فهي تنطوي في أعماق ذاتها على إمكانية «إنكار ذاتها» ، أي أنها تنطوي على «تجربة اليأس»^(٢) .

الدنيا أود كبيرة للانتظار

فيها ابن آدم زيه زى الخمار

المم واحد . . والملل مشترك

وفضيل حمار يبحاول الإبتحار

عجبي !!

إن الحرية - على الصعيد الأنطولوجي - تدخل في جدل طويل مع الضرورة . ولكنها تخضع كذلك لأشكال عدة من الجدل مع نفسها . وهذا الطريق الجدلي المزيج هو ما يجعلها - فيما يبدو - متبسة أشد الالتباس . إنها ليست وهماً بالطبع . وربما كانت الحرية هي الحقيقة ذاتها كما يقول الوجوديون . ولكن تلك الحقيقة لا تخلو من نقيضها ، بل ولا يسعنا - على طريقة الكيميائيين - أن نزعها عن تماماً عن ذلك النقيض . ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتجسد فيه الوجود بوصفه ازدواجاً للحقيقة من حيث هي الشيء ونقيضه في آن، وذلك على مستوى الشعور والسلوك الوجودي معاً .

أنا شاب لكن عمري ولا ألف عام

وحيد ولكن بين ضلوعي زحام

خائف ولكن خول مني أنا

أخرس ولكن قلبي مليون كلام

عجبي !!

الحرية بوصفها لغة :

إذا كانت العامية أو اللهجة المحكية هي لغة التخاطب المعروفة فيما بيننا ، فإن قصيدة العامية تقوم بإعلاء لغة التخاطب إلى المستوى الأسلوبى الذى يتوزع عبره الكلام كى يكون شعراً .

بالقدر نفسه . وحركة التداخل والتخارج بين الأشياء من ناحية ، وبين اللوات الحية من ناحية أخرى ، لا عهداً ولا توقف ، بل هي حركة دائبة في كل لحظة . والحياة وحدها (كما تنطوي عليه من صدف وقوانين) هي التي تخلق هذه الحركة أنساقها التي لا تنتهي . وربما اتخذ مفهوم اللعب في هذا السياق دلالة بارزة . فقد وصفت الحكمة الشعبية الحياة ، في غير حالة ، بكونها (لعبة) ، ووصفتنا بكوننا لاعبين . واللعبة ملك للجميع . وهي تسمح كذلك للجميع بأن يتبادلوا فيها الأدوار . وكل منا يروي دوره للأخر ويسمع منه ، ثم تتكرر اللعبة نفسها بتوزيع جديد .

يقول صلاح جاهين في قصيدة (سلم التطور) من ديوان (قصايق ورق) :

في البدء خالص ، كنا سردين في البحور ،

لقيتاهما بائخة في حقتنا

صرنا سحالي ، بجهنحات زى الطيور ،

دايرين نلفظ رزقنا ،

طحلب ودود . . .

. . . ودود وطحلب ، كل يوم في بقنا ،

شيء مش تمام

طب بقى إيه ؟ . . قال لك : قروء !

أصبحنا يامبارك ، قروء . .

برضك زهقنا ، وقلنا : لا ، نبقى بشر

وبشر بقينا ، وإيه بأه ؟

أموه ليل نهار غلب وشقا . .

أين المفر ؟ !

أنا عندي حل معتبر . .

نبقى غجر !

وتحتوي اللغة هنا علامة الذاكرة التي تمردت عليها في (في البدء) و (صرنا) و (أين المفر) . وتشير هذه العلامة إلى شيء من الصراع المطوى بين طرفي المزدوجة . وبالرغم من كون الصراع يبدو محسوساً الآن لصالح التخاطب ، فإن ثمة أثراً

القصوى . ما معنى ذلك ؟ أليس معناه أن اللغة في قصيدة العامية تحاول أن تصوغ نفسها من خلال «الزمن الاجتماعي» ، وأن تجعل من الشفرة الاجتماعية وسطاً صالحاً لحركة الذات في كل الجهات . ولما كان ذلك صحيحاً وفقاً لتتابع الفرض والنتيجة - فإن الحرية التي تطمح إلى تحقيقها اللغة في هذا الموقف تتمثل أساساً في جعل التناقض بين الشخصي واللا شخصي تناقضاً زائفاً في الآن والها . ومن ثم يصير كل من الإنسان والتدوين قالياً فارغاً من الأصالة .

إن الحرية بهذا المعنى تحاكى صورة عدم الامتلاك . ولكنها تعنى كذلك هيبة ما لا مشولة ما تقدمها الحياة لنا بما نحن منصتين وعين خطواتها في داخلنا . الحياة تروى لي ، وأنا أروى عنها للآخرين ، والآخرين يروون عنها لي ، هذه هي الأسطورة الحقيقية في الفن الشعبي : الراوى . والراوى هو المركز الذى يتبادل الجميع : أنا ، والواقع ، وهم . .

إن الحكاية ، والأغنية ، والمثل ، واللغز ، عناصر شديدة البروز في الفولكلور الذى كان معنى في الأصل الحكمة الشعبية . واللغة في قصيدة العامية هي الوارثة الأولى لهذه العناصر كلها . ومن ثم فهي تفترض حريتها في غياب سلطة المالك . وهكذا تولدت تنوعاتها غير المحدودة بصورة جذّاء مدته .

ليس ثمة مبدأ للاختيار لأن كل شيء يصلح مبدأ اختيار في هذه اللغة . وتوافقاتها قد تكون في كثير من الأحيان اعتباطية . ولكن دلالات هذا الاعتباط عادة تنتج مفارقات مذهلة .

يا طالع الشجرة

هات لي معاك بقرة

تحلب وتسقي

بالمعلقة الصبي

(أغنية شعبية مشهورة)

وما يبدو هنا في ذاته انزلاقاً إلى هاوية العبث ليس في الحقيقة سوى اكتشاف لنوع من الإبدالات الممكنة التي تمحو - بإلتناجها - مثل هذه المفارقة - وهم التناقض بين الإنسان الكادح والحيوان الكادح . والشجرة والمعلقة والحليب موضوعات مشتركة بين الرجل ودابته بحيث لا يمتنع إسناد أحدها إلى طرف دون الآخر . فكل شيء يتمنى إلى كما يتمنى إلى كل الموجودات

الوصل ، والعطف على المحذوف ، وقصر الممدود ، وإبدال الحروف ، وإسقاط الفرق بين اللفظ والجمع في استعمال الفعل والضمير . . . إلى آخر ذلك من المظاهر الشائعة في تأليف الجملة ، يخزن مساحة كبيرة من طاقة الصوت وقدرته على التنوع والاختلاف ، ويحوّلها إلى مسالك أخرى لا تقل حيوية أو خصوصية من ناحية التنظيم والرتين والاتساع ، والعلو ، والدرجة ، والطول ، وسرعة الأداء ، والضغط . . الخ . وهذا التحويل يطبع الحدث اللغوي بطابعه الخاص في الشعر إذ يمرر الكلام من عادات النطق المألوفة في الفصحى ليُجعل من شكل الممارسة اليومية لإنتاج الصوت محور الشعر ذاته . بيد أن اللغة في قصيدة العامية تحتفظ داخل هذا الشكل ببعض العادات القديمة وتحوّرها قليلاً أو كثيراً لكي تصنع « تناسها » الدالّ مع الذاكرة . وهذا « التناس » لا يُعْثَلُ بالطبع رثساً سطحياً على جدار لغة التخاطب ، ولكنه يُعْثَلُ حفرًا متراوحيًا في عمقه وصورته . إن الحرية انفصال . ولكنها انفصال له اتصاله . ويعني آخر فإن ذلك الانفصال يمتلك شكله ووظيفته وفقاً للحقل المعرفي أو الأنطولوجي الذي يوجد فيه ، وبالقدر الذي يعينه له وعينا بامتية .

الحرية بوصفها خيالاً :

يحاول «بارت» أن يُعرّف مخزون الصورة Image-reservoir على أساس من كونه عدم ومعى اللا معى (8) . وهو يرمي ، في كل الأحوال ، إلى تحريم النص من أوهام اللغة المصطنعة ، من سطوة الأداة وفقاً لتعبيره . والقصد من هذا التحريم هو الوصول إلى لغة النص .

والسؤال الآن :

هل يسهم شعر اللهجة المحكية إسهاماً واضحاً في تحريم اللغة من أوهامها على نحو من الأنحاء ؟ وهل يُعْثَلُ المختصّل لديه حقاً نفي اللا معى لوعيه ؟

لعله يكون من الصحيح أن الخيال الشعبي في انتمكاسه عبر اللغة يحطم مواضع اللغة بقدرٍ أو بآخر . بل ربما كان الخيال الشعبي في شعر اللهجة المحكية يقف بداءةً خارج اللغة لأنه يقف خارج الكتابة . إن الكتابة دخيلةٌ عليه . الكتابة حالة

(يزغ) أو حفرية (تضآء) من معطيات الذاكرة . ولا يسعنا غشّ الطرف عن ذلك . فحضور العنصر الغائب يظل حضوراً يطلب بإثباته . وتكرارته لا تدل على استثنائته بقدر ما تدل على استحالة نفي الذاكرة نفيّاً تاماً . وإذا كان هذا الأثر من قبيل ما يطلق عليه «د . هدمن» «التحويل المجازي للشفرة» (9) فإنه يعني أن السياق اللغوي للحرية يُعْثَلُ في هذا الموضع أو ذاك استدعاءً نسبياً للأصل الذي تمّت مجاوزته . وذلك الاستدعاء يثبت عنصر «المقارعة» بين لغة التخاطب ولغة الذاكرة من ناحية ، ويدلّ على وجود الخطب الخفى الذى يشدهما معاً في الفضاء اللسان من ناحية ثانية . لنقرأ كذلك في قصيدة (على الرابية) من ديوان (عن القمر والطين) :

جمال عبد الناصر الاسم والنسب
لشربان بنى مُرّ العظام الشان
كرام في سجاياهم وأحرار في طبعهم
ومن نبيهم نشأ الفنى شربان
وشربان من طلل الشطوط زى وردما
نبت وأزدهى يشقّ هوى الأوطان

وبما لاشك فيه أن محاكاة شاعر الرابية الشعبي في هذه القصيدة قد سمحت بانفتاح أكبر على لغة الذاكرة ، فالذاكرة في هذا السياق (رواية سيرة البطال) تلوح بوصفها علامة نائنة . واستدعاءها على هذا النحو المقصود يُعَدُّ من سطوح الحرية اللغوية ، ويوسّع من مداها ، لأنه يراوح بين إمكانات متعددة ، ويربط من طريق «التحويل المجازي للشفرة» بين موقفين مختلفين في لحظة واحدة .

وتُحَفُّ اللغة في قصيدة العامية من القواعد النحوية والصرفية والتركيبية التي تحكم الفصحى إلى أقصى مدى يمكن (ويحدث ذلك في لغة التخاطب اليومية) ، يتيح لإيقاع القصيدة أن ينمو ويتمدّ بمنأى عن الشروط المعروفة التي تحدّد الدور الإعرابي للكلمات . وفي ذلك التخفف البعيد يكمن الفرق الأساسى بين نظامي تأليف الجملة في العامية والفصحى .

إن نزوع التسيكين التام لآواخر الكلمات في الجملة العامية ، وإهمال التنوين ، وطريقة استخدام حروف الجر ، وإدغام

إذا كان الرجل لا ينكر عمل السوء على أهله طار طائر يقال له
الفرقنة ، فيقع على شريق بابه فيمكث هناك أربعين يوماً ، فإن
أنكر طار وذهب ، وإن لم ينكر مسح بجناحيه على عينيه فصار
قنعداً ديوثاً ، فلورأى الرجال مع امرأته ، لم ير ذلك قبيحاً ...
فذلك القنعد الديوث الذى لا ينظر الله تعالى إليه .^(١٠)

ويروى أبو محمد السراج في كتابه (مصارع العشاق)
هذه القصة الغريبة عن محمد بن مسلم السعدى قال :
وجه إلى يحيى بن أكرم يوماً ، فصرت إليه ، وإذا عن يمينه
قمطرة مجلدة ، فجلست ، فقال :

افتح هذه القمطرة ، ففتحتها ، فإذا شيء قد خرج
منها ، رأسه رأس إنسان ، وهو من سرتة إلى أسفل خلفة زاغ
(غراب ريش ظهره ويطنه أبيض) ، وفي صدره وظهره سلعتان
(غدتان) ، فكبرت وهللت ، وفزعت ، ويحيى يضحك ،
فقال لى بلسان فصيح طلق ذلك :

أنا الزاغ أبو عجوة	أنا ابن الليث واللوبة
أحب الراح والريحا	ن والنشوة والقهوة
فلا عدو يدلى يخشى	ولا يحذر لى سطوة
ولى أشياء تستط	رف يوم العرس والدعوة
فمنها سلعة فى الظه	ر لا تسترها الفروة
وأما السلعة الأخرى	فلو كانت لها عروة
لما شك جميع الناس فى	ها أنها ركوة

ثم قال ياكمل اتشدن شمرأ غزلاً (. . .) فأنشدته
(. . .) فصاح : زاغ زاغ ، وطار ، ثم سقط فى القمطرة .
فقلت ليحيى : أعز الله القاضى ، وعاشن أيضاً !
نضحك^(١١) .

لعل التشبيه البليغ هو الصورة الأكثر إثارة ، الصورة التى
تناسب عالماً يقدم اللا واقع بوصفه حقيقته المباشرة ؛ فالملقى
المشترك بين الطرفين يسقط لأن طرفاً من الطرفين قد أصبح عين
ماهية الآخر . وبالرغم من كون مفهوم الاستعارة فى البلاغة
الحديثة مماثل ما نعرفه فى البلاغة العربية القديمة باسم التشبيه

فعل طارئة . لذلك فإن شكل الخيال هنا لا يقيع داخل رسم
مكانى فى النهاية . إنه حرٌّ فى فضاء الزمن . وهو لهذا السبب
لا يكف عن إعادة إنتاج ذاته . وإذا كانت اللغة فى كل كتابة
تُشكّل معطيات الخيال ، وتُنحها حدوداً ، فإن الخيال
الشعبي — على النقيض من ذلك — يُشكّل معطيات لغته
ويحركها وفقاً لقانونه . الخيال الشعبي خيال مشافهة . إنه
صوت يتنقل فى الزمن ، ويتخذ صوراً مختلفة ، بعضها يتوالد
من بعض . بيد أنها فى مجملها تميل إلى أصل واحد .
والخطاب الذى يبيته لا وعى الجماعة عبر العصور يدلّ في مظهره
على أن التوالد والتحول والاختلاف فاعليات داخلية عميقة تنذ
عن وعيه بها . هكذا يكون خزون الخيال — بمعنى من المعانى —
عدم وعى اللا وعى .

وإذا كانت الذات القائلة ليست سوى مكان تكشف فيه
اللغة عن نفسها كما يقول «لاكان» ، ومادامت بنية اللغة تناظر
فى تركيبها بنية اللا وعى بما يتبع لطرفين (القارئ والكاتب)
معاً الاشتراك فى إنتاج معنى النص تأسيساً على خضوعهما
لموضوع الرغبة ذاته (ذلك الموضوع المضمن فى اللغة) بدرجة
واحدة^(١٢) ، فإن شعر اللهجة المحكية لا ينتمى إلى قائلة إلا بما
هو موضع خيال الجماعة الشعبية (الخيال الذى يصوغ لغة له ،
وينحها الحركة) من ناحية ، وبما هو طرفٌ يتبادل موقعه مع
طرفين آخرين (هما الجماعة الشعبية ، والمتلقون لمقولاتها) من
ناحية ثانية : وبذلك يكون الخيال هنا فاعلية تعيد إنتاج اللغة
فى فضاء التمثيل representation space الذى يؤسس آنيته
عن طريق مثلث الأدوار : الجماعة الشعبية (بما تنطوى عليه من
تاريخية) ، والشاعر الشعبي ، والمتلقون (الذين يشاركون فى
صنع المعنى مرة بعد أخرى) .

والقيمة المهيمنة فى الخيال الشعبي هى القدرة على اختراق
الواقع بجعل كل لا واقع واقعاً ممكناً من خلال (التمثيل) . إن
اللا واقع فى الخيال الشعبي هو الاستعارة الموسعة التى يتضمنها
الواقع ذاته . وإذا كان الخيال الأدبى بشكل عام يحمر العالم من
قيود منطق وتصوراته بأن ينحرف باللغة عن موضعها الأصل ،
فإن الخيال الشعبى فى خصوصيته ينزع إلى تحرير العالم من هذه
القيود بأن ينحرف بالعالم نفسه عن موضعه ثم يدعى يقول .
لنتعرف مثلاً على خصوصية الخيال الشعبى فى هذه الحكاية التى
أوردتها الدميرى عن الدينورى وابن الأثير :

البليغ ، فإن التشبيه البليغ يظل أقرب - بالمعنى القديم - إلى ما نعينه من توحيد الطرفين حذف أحدهما ، ومن وقفهما على مستوى واحد من الكثافة المادية .

مع إنه قالت بدل التاريخ تاريخين
عجى ١١
ويقول كذلك :

لنقرأ من أغاني الأفراح الشعبية في مصر العليا :

أنا قلبي كان شخصيعة أصبح جرم
ويقول :

المغنى : يا أم الجدائل يا بيضة

مهبوش بهربوش الألم والضياح
ويقول :

المرد : يا أم الجدائل

المغنى : طيازها

بحر الحياة ملهان بغرقى الحياة
ويقول :

المرد : بطليخ جزاير

المغنى : مبودها

في الموماشى بابهلوان إيش إيش
بافراشة منقوشة على كل وش
ويقول :

المرد : رمان جتاين

المغنى : شعورها

المرد : نازلة لحايل^(١٧)

ومن غناء العروس للعريس المسافر :

أنا قلبي كوكب وانطلق في المدار
حواليكى يا عجبوى يا نور ونار
ويقول :

يا الكحل دا ما أكحله

سواد هيونه فيه

يا الفل دا ما أقطفه

بياض جبينه فيه

يا الورود دا ما أقطفه

هار خدوده فيه^(١٨)

وليس معنى ذلك أن التشبيه العادى أو الاستعارة أو الكناية صوراً لا تحتل مكاناً في الخيال الشعبي ، بل معناه أن (التمثيل) الذى يجعل من اللا واقعى واقعياً يعثر على أفضل تجلياته في صورة (التشبيه البليغ) .

إن الممثل الذى يقف على المسرح ليمثل دور هاملت أو عطيل أو أوديب يقول لنا ضمناً بوصفاً جمهوره : أنا هاملت أو أنا عطيل أو أنا أوديب ، أنا التردد ، أو : أنا الغيرة ، أو : أنا الخطيئة إنه يُشبه وجوده تشبيهاً بليغاً بوجود آخر (ويختلف الأمر بالطبع في الشكل الملحمي للمسرح وفقاً لفهم التفرغ) ، ويفتخروا أو يؤمنوا مؤقتاً بذلك الوجود الجديد ، ومن ثم فهو يُلَبِّسُ اللا واقع ثوب الواقع ، ويُجَكِّمُ إغلاقاً أزرار الثوب .

إن التشبيه البليغ يُفَرِّغُ الأصل من مادته المعروفة ويملؤه بمادة جديدة دون أن يضحى يسمى الأصل ذاته . إنه بالأحرى يمنح اسم الشيء ماهية مختلفة ، ويربطه بعنصر آخر من الكون أو الطبيعة . ومن ثم يصبح اللا واقع واقعاً بكل ما ينطوى عليه الواقع من حسية وعيان .

يقول صلاح جاهين في (الرباعيات) :

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها بر بعين

ماتت . . لكن الرب لم عمره مات

وربما كان ذلك ما يفعله صلاح جاهين أيضاً في كثير من
الأحيان (تأسيساً بالوظيفة التمثيلية للخيال الشعبي) :

أو :

الشعر شارد في الجبل منى

صملت انا هجان ورحت وراء

(أغنية إلى ذكرى صديق من القمر والطين)

أنا الشعب مارجرس مع الخضر في جسد

وبالرمح ضارب فيك يا شيطان

(على الرابطة من القمر والطين)

أنا إله الوجد رب الهيام

أضرب بسهم الوهم وهم الغرام

وهم الغرام من كثر ما هو لذيذ

رشت اناف صدى جميع السهام

عجبي ١١

أو :

عشطان يا صبية

وانا فيه سلسبيل

(النبل من قصائص ورق)

هكذا يستعمر الخيال الشعبي في تمثيلته أنواع «الأنا» الممكنة
(الإلهي منها والكوني والبشري) ليدل على كيان واحد يحتوي
الواقع واللا واقع معاً ويجمع من (المفارقة) تجانساً بسيطاً
ومباشراً ليمحوهم التناقض . والحقيقة التي يقدمها لنا هذا
الخيال تقول : إن الحياة كلها قوس مفتوح أمام الحرية بكافة
أشكالها ، أو ينبغي أن تكون الحياة كذلك .

الهوامش :

- (١) رجاء التفلس ، دراسة نقدية عن ديوان (عن القمر والطين) ، الديوان نفسه ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٣ .
- (٢) انظر مصطلح اغتراب Alienation محمد عاطف غيث ، قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠ .
- (٣) ر . كوسولا بول ، الماركسية والحرية ، ت : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٠ .
- (٤) جون ماكوردي ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .
- (٥) زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٩١ وما بعدها إلى ص ٢٨٠ .
- (٦) د . هلسن ، علم اللغة الاجتماعي ، ت : محمود عبد الفتاح عياد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٩٧ ، ص ٩٨ .
- (٧) يتمي (تحويل الشفرة) إلى ما يسميه د . هلسن (خيلط النوعيات) . ودالتحويل المجازي للشفرة هو استخدام بوعية لغوية بعينها تستخدم في موقف معين غالباً ، في موقف آخر مختلف ، لأن الموضوع هو من النوع الذي قد يثار عادة في النوع الأول من المواقف السابق نفسه ص ١٠١ .
- (٨) Roland Barthes, The pleasure of the Text, translated by Richard Miller, Hill and Wang New York, 1975, P. 33.
- (٩) انظر تحليل عملية القلب المتبادل بين القارئ والكاتب عند لاكان في : Elizabeth Wright, Psychoanalytic criticism, Theory in practice, Methuen, London and New York, 1984, p 122 to P 132.
- (١٠) صلاح الراوى ، بحث غير منشور بعنوان «ولامع القيم الأخلاقية في الشعر الشعبي المصري» ص ٣٧ .
- (١١) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القاري ، مصارع العشاق (ج ١) ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ .
- (١٢) جاستون ماسبيرو ، مختارات الأغاني والعديد في أواخر القرن الماضي ، عن مجلة «مصر» ٩١ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٢١ .
- (١٣) السابق نفسه ، ص ٢٩ .

« النص » خارجاً على الوضع القائم :

استراتيجيات « الانشقاق » في الكتابة العربية المعاصرة

محسن جاسم الموسوي*

إن المحنورات توقف النوايا المضادة ، كما أنها على أصح صلة السرد تبطل الفعل أو تقود إلى معاكسه بصفتها أمراً قاطعةً يتسبب رفضها في نتائج تتجاوز الكلام وتتعداه إلى المرسل ، أي إلى الإنسان الذي يتكلم . وبينما كانت الكتابة العربية قبل قرابة عقدين ونيف تتوجه إلى القارئ على أساس أنه يتلقاها مستوحياً أو رافضاً في ضوء التصورات القائمة عن واقع عربي ميسور يسهل رصده وتتيسر رؤيته ومشاكلته ، ظهرت خلال السنوات الأخيرة في مجتها ، أو أزمتها الفعلية ، في ضوء اعترافها بمشكلات المشكلة من جانب ومعجزها من جانب آخر عن احتواء الواقع . أي أنها اعترفت لنفسها بأنها مزاولة قلقه وإجراة مستحيلة للحياة ، كما أنها اضطراب في ماء ليس راكداً ضرورية . وبينما كان الانحطاط السياسي – الاجتماعي يدفع إلى الكد الشكلا في الكتابة ويمنح البلاغين فرصة التقاط الأنفاس وإعادة دراسة الظواهر وتوسيمها^(١) ، جاءت إفرازاته التالية مولدة لمزيد من الارتباك والقلق والتوتر الذي من شأنه دفع كتاب آخرين إلى البحث عن معنى من خلال العلامة والدلالة^(٢) . أما السمة الأبرز لنتائج الانحطاط والتدهور على الصعيد السياسي – الاجتماعي فهي ولادة الأنظمة الشمولية وأجهزة التحكم المطلق التي يهيم استئثار نتيجة التدهور والانحطاط والنكبة وتدكرها لمساعدتها في

في واحدة من النصوص العربية الحديثة ، كان السارد يعلن دون مواربة أن لديه هدفاً من وراء هذه الكتابة ، وأنه يريد أن يقول « إن الوضع القائم غير طبيعي »^(٣) ، وبالتالي فإن إعلان الأب في ذلك النص عن عزمه على بيع أولاده ينبغي ألا يصدم أحداً : هكذا واجه الأب أبنائه ، مستوضحاً رأيهم ، محذراً في الوقت ذاته من مغبة الكلام ، لأنه لا يأتي بغير العواقب والأذى ، فالصمت أنسب والإذعان أهون . أي أن الكلام يوجد الفعل ، كما أنه يرسم الشخصية . وبينما يعلن السارد اعتراضه على الوضع القائم ، كانت شخصية الأب تحترف مراوغة عجيبة ، فكلامه أمرٌ مادام ينطلق من قوة التقاليد والاعتبارات ، لكن السلطة فيه تحب التموه من خلال ترحيب مفتعل بالحوار والمناقشة ، وهو ترحيب تسقطه التحذيرات التي تكتسب شأنًا سلطوياً يوقف الآخرين . وتصبح ثنائية الخطاب مشتملة على صوتين ومعنيين ، أحدهما يلتقي نية السارد ، بينما يبقى الصوت المقترب أكثر صرامة لانطوائه على التحليل ، أما في السياق السياسي – الاجتماعي

● الكاتب هو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعي بغداد وعمان . يعمل في جامعة صنعاء حالياً ورئيساً لقسم الإنجليزية في كلية التربية / تعز . شغل أيضاً (٨٣ – ١٩٩٠) رئاسة تحرير أفاق عربية ومدير عام الشؤون الثقافية في بغداد .

تكثيف الألفاظ ومحاصرة الكتابة والفكر وملاحقة الكلام لدرجة يبدو فيها تحذير الأب في رواية يوصف القعيد (شكاوى المصري الفصحى) تلويحاً مفارقاً ساخراً بما يحتمل أن تأتي به روح المناقشة والتحاور معها تصاعدت نبرات أصحاب الكلام السلطوي، الأمر، مستغضة في مديح نزوعها الحر والديمقراطي: إذ يشهد التاريخ، وربما لأول مرة، ازدواجية عجيبة يظهر فيها نظام ما راغباً في استحصال المديح والثناء لنموذج ديمقراطيته وحرية بنينا يزاول علناً قمعاً كلياً ومطلقاً. ومثل هذه الظاهرة حُرِضت وحُفِزَت وولدت أيضاً عوالمها كتابية، واستراتيجيات منشقة تتيح للكاتب أن يعرف كلامه ويحمده عن القصيدة المحضة، ممكناً إياه في الوقت ذاته يشق الأنظمة والسنن التي تجعل منه كلاماً مؤثراً يتجاوز الغربة الخالصة للخطاب الإعلامي من خلال علاقة أخرى بالمتلقي، عميقة متعددة النوايا والانجذابات، تولد التأمل الذي قلما يشقى منه المتلقي بعد مثل هذا اللقاء — هكذا تؤدي الكتابة الحديثة انتقامها.

ولربما لم يتمكن كاتب عربي معاصر من إتقان مراوغة الخطاب الروائي مثل جمال الغيطاني في *الزيتى بركات*^(٤). إنه ترك لكثير البصاين زكريا بن راضي أن يستعرض (مبادئ) مهمته وفنونه، مزدوجاً في الوقت نفسه، معترفاً للآخرين بوجهات نظرهم بدون أن يردعه ذلك الاعتراف عن تصفية السارد؛ إذ إن السارد جعل من زكريا مثيلاً، معنياً بتعديلات المنظور، متابعاً أخبار الناس، معلناً أن ما يراه يتبين ضرورة عما يراه أو يسمعه غيره (ص ٢٢٤)، وهو في ذلك عليم مطلع. لكنه يفتقر عن السارد في ميله الأصيل المتضرع من داخله لإلغاء المغايرة وتصفيتها من خلال اقتلاعه لشخصها أو سجنهم ليظهروا مختلفين عما كانوا عليه، تابعين متقادين إلى أوامره، كما يقول في تقريره. لكنه أكد في تقريره عن البصاين ومهنتهم حياد البصاين عند (الفتنة) بما يعنى تحرره من تبعية المواقف والأراء، علماً أن هذا التحرر يشمل أيضاً المبادئ والقيم، فولأوه لكرسي الحاكم وليس للحاكم نفسه، ولهذا قلما يكتب كلامه أفقاً أو معنى آخر في غير سياق الأمر أو التسلسل.

ويبقى خطاب التشكل من (الرسائل) والحوارات الثنائية أو الذاتية كالجرح متضرعاً في النوايا والمعلومات، مستعرضاً لصراعاته مع الزيتى بركات أو غيره منذ أن أوحى له الزيتى بوجود فرقة بصاين خاصة به وبشروع بتعيين المتأدين دون علمه أو استشارته، لكنه كان يتوقف عند ابنه الوليد في لحظات خاطفة مستعيداً نفسه إنساناً قبل أن يداخه حشمة الأوسع بالسيطرة والسلطة لتموت عنده اللحظة ويتفجر البطش في بلاغات وتعليقات تسبق الدمار والموت الذي ينزله بالآخرين. وتقابل هذا الخطاب والخطاب الأمر المتسلط أيضاً عند الزيتى (كالتأديت والأوامر والمراسيم والحوارات الثنائية مع زكريا) تنوعت أخرى في الخطاب الروائي عند الغيطاني^(٥)، كذلك الخطاب الملقن في مشاهدات الرحالة (فيا سكوتى جاني) مرة أو ذلك المتعدد الذي يتفرغ في بوح سعيد الجهيني واستجاباته للآخرين مرة أخرى والذي يتصاعد معقداً، مبتدئاً بالطمأنينة إلى الزيتى وخالداً إلى الارتباب فيه لاحقاً مضطراً إلى تحاشي المحنة بالحشيش وحسن الإصغاء لمنصور وقمل الخيال الساحر لسلاح. إذ سرعان ما يدرك سعيد معنى نصيح مولا الشيخ أبي السعود له بالحد من السلطة التي توجد إشاعاتها (شائعات الزيتى عن زهد في الحسبة) ومن تلونات المدعين كعمرو بن عدوى، فالنصح يكتب صفة أخرى غير التحذير، لأنه يردع المنصوح عن فعل ما لينسى فيه بديلاً جديداً غالباً ما يقترن بالصفاء الذي يمثله باث النصيح أو مرسله كالشيخ أبي السعود في الرواية، والذي يبقى نبعا صوفياً شديد الشفافية والألق كلما عظمت المسيبة وكثر النفاق وطمس الزيتى وساد الرياء وانكشف الجور. ويتعزز هذا الصفاء بمشاهدات جاني، لتجرد صاحبها من المصلحة وخلوه من الغرض. لكن المشاهدات تتيح من الجانب الآخر تدفق السر وتتميزه، وكذلك زرع الألفاظ فيه أيضاً من خلال تسليط الانتباه على ما يلي:

١ — اضطراب الأحوال واشتداد النفاق (تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة — ص ٧، وهو اضطراب تظهر آثاره على مستوى مشكلة النص للواقع واقتراحه عنه.

٢ — اقتران الاضطراب بتعددية (اللغات) داخل

مقتل على بن أبي الجود بالأكف كلها كف عن الرقص (ص ٧) ، وهو مشهد أعلن عنه الزينى مقدماً ، مما يشير رغبة القاريء وشكوكه في الزينى على خلاف ما تليعه العامة عنه ؛ فالتمثيل والشهرة والفسوة التي لا تصدق وسبيل قتله الشنيع كلها عوامل تنفع المرء إلى التساؤل في أصول النوايا لدى أصحاب السلطة . أما صيحة المرأة بوجه الزينى ، التي تكررت في صيحة سعيد الجهني ، كما يوردها الرحالة المشاهد (في مقتطفات جمـ) ، فقد كانتا ضد التيار ، انشغافاً على الرأي العام الفضل ، ولكن الصيحة كتسبب دفعاً جديداً من خلال الوسيط ، أي الرحالة المتجرد ، وهي لن تجدى كثيراً على صعيد الفعل ، صيحة بين دعوات للزينى وزكريا بالتوفيق ، ولهذا لا تظهر الصيحة بما هو أكثر من الرفض لزمن (إمامه الزينى وشيخه زكريا - ص ٢١٥) .

لكن الزينى بركات تؤدي فعلها الكل في القاريء من خلال تفسير نوايا الكاتب ، فلك التكسير الذي يبقى القاريء مشدوداً إلى النص من جانب ومفتحاً على الأجناس المظهرة المتجرية من النوايا المذكورة وكذلك على تعدد الحوار وأنماط التعبير الأخرى في داخله ، كالمذكرات والمشاهدات والرسائل والنداءات والاعتراقات والبوح ، حتى بدت الرواية مالكةً لجانين ؛ هما الجمع المتعدد للأجناس اللفظية وكذلك ضمان المقاربة اللفظية لواقع عربي - إسلامي وسيط (القاهرة في العصر المملوكي) . وبذل أن تنطرح هذه المقاربة من خلال رفض قصدي (مباشر) لفساد نظام حكم مستحضر تاريخياً وقابل للإسقاط على الحاضر ، لجأت الرواية إلى استراتيجيات التقطيع والمقابلة والتدوج وتوازي الشخصيات وعقد الوحدات السردية^(١) ، ومجاورة بعض القصص ومناوبة بعضها لحين عودة الصوت المحايد للمشاهد الغريب في النهاية ، عتقاً انفراج النص من جانب وتصفية تباينات أصوات العامة والخاصة بشأن سمعة الزينى من جانب آخر ، وهي أصوات تتكلم عن جمعه للشبان لمجاهدة ابن عثمان . إذ يحسم صاحب الصوت رؤيته له بصحبة المحتلين الجدد ، وسامعه لماندين تابعين له يعلنون المستجدات باسمه في خنمة ابن عثمان :

لكن التحقق الأخير لم يظهر غير ملاحظة المشاهد الرحالة

النص ، للطبيعة التماثلية والامتالية للثقاق ، وانفصام العام والخاص ، وتباين الظاهر والباطن ، وصراع المصالح (أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهجتها ، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء - ص ٧) .

٣ - تعدد مواقف العامة إزاء تصرفات الزينى بخصوص قضايها الناس الشخصية (قضية العطار وزوجه الشابة مثلاً) ، بما يعنى التشابه والتباين داخل الرأي العام ، وتوفر خلفية متعددة المحمولات ومتواليات الأفعال في النص .

٤ - ظهور الزينى نفسه ماهراً وقبلاً يزحزح زكريا بن راضى ، كبير البصاصين الماسك بالأسرار . ويجرد التنويه بوجود فرقة بصاصين لديه (لا علاقة لها بفرقة بصاصي السلطنة التي يرأسها رجل عتي معروف - ص ١٢) يعنى بده فعل آخر في الرواية على مستوى صراع آخر ، غير صراع السلطان والناس . ويتبدى البناء للتوازي بين شخصيتين رئيسيتين منذ الآن ، من خلال مقابلة أفعالهما وأدواتهما وخطابهما وما يحتويه الخطاب من سلطة .

٥ - شيوع حالة الذعر والرقب ، فالرواية لا تنمو دون هذا التوتر في الميود رجاء آخر ، خوف موغل في الإعياء - ص ١٤ .

٦ - ورود تميمات واقعية وصفية (في الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل - ص ١٤) وعلى الرغم من هامشية هذا التفصيل بالنسبة لعقد الوحدات السردية الأساس ، فإنه يعد معززاً وصفيًا ، يتيح المشكلة مع الواقع وتثبيت سنن السرد بين المتلقى والنص في تعبير Culler .

وعلاوة على خلوه من الغرض ونجود صاحبه يمتلك الخطاب الروائي في مشاهدات جانبى سمته المقتنة لغرفته وخوف صاحبه من أن يتعرض له الدرك فيساق إلى السجن أو الموت (ص ٧) : فالخطاب الذى تغيب عنه السلطة من جانب ويغشى جانبها من الجانب الآخر يقرب من البوح ، مالكا للصدق ولنسبية الموقف والميل لالتقاط ما يراه ويسمعه بابتسار . ولهذا يجرى التقاط التحولات الرئيسية ، كمشهد

أي أن التداول يخرق الكلام للتداول ، والذي يمكن أن يكون عرفاً أو مختلفاً ، كما أنه يصبح ارتباطاً في السياق السياسي - الاجتماعي يخلق الطمأنينة التي تقتل السرد ويحيل إلى حركة أخرى : فالكلام المتداول يبلغ كبير البصامين في توازن آخر ، ليدفعه إلى التنقيب والارتياح ، باحثاً في سجله تحت حرف الباء ، ليطالع ملاحظات نائبه الشهاب البسيطة ، أربعة أسطر لا غيرها . وهو لا يقدم السرد كثيراً لكنه يدفع المنقب إلى مطالبة البصامين بتقارير عاجلة ، أو ما عن النص المتداول بطبيعة الاعتدال ، لأن (الحسبة أمانة) ولأن ما يريده بركات (رقعة آمنة ، لا يفلقي فيها سب إنسان أو سحق مظلوم فقلت عنه ، ولم أنصفه من ظله .. ص ٤١) . والكلام المتداول يستهدف تحقيق القبول في وسط

العامة ومريدي الشيخ ، لكنه ليس مدعاً لكثير البصامين . أي أنه خطاب مقنع لمحيط آخر ، فهو يلغى السلطة ويهيئ الأمر ، مستجيباً إلى آراء العامة في التواضع والإيثار ، مما يجفز هؤلاء على التوسط لدى الشيخ لإقناع بركات (ص ٤٣) ، وهو ما لا يقره الشيخ مكتفياً بالدعاء (اللهم ولي علينا خيارنا .. ص ٤٨) ، مبقياً على الموضوع بين الموالات والارتياح . أما زكريا فقد رأى في جهاز مراقبي الزينى ومناذيه ما لا يتماشى مع هذا النص المتداول لكلامه .

وكان لابد من امتحان الأمر ، فهذه رسالة لينة إلى الزينى ، وهذه واحدة إلى الأمراء تحثهم ضد بركات . وتأتي الرسائل جنساً تعبيرياً دعيلاً على النص ، لكنها تستعين في داخلها من طرف آخر بوسائل الخطاب الأساسي نفسها ، فهي تعتمد المغايرة والتطابق في آن واحد مع نوحى الخطاب الأمر ، والمقنع : فهي سلطوية عندما تنقل نية المرسل مستعينة بالآيات المقدسة لإحكام أمريتها وسيادتها التي لا تناقش . لكنها من الجانب الآخر تتعدد في أصواتها لينة مراوغة تنتهي عند تحول قاطع ، ذاكراً مثلاً عند الإشارة إلى المتأدين أن كبير البصامين ، مرسلها نفسه ، لن يسمح للآخرين بالتجاوز على مسؤوليته إذ لا يتولى « هذه الأمور إلا نايبنا - ص ٦٧ » . ومثل هذا القطع يصعد من توتر العلاقة بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه ، أي زكريا والزينى) ويرسخها في آن واحد . ويختلف عن ذلك رسائله إلى الأمراء ، فهي تتوخى

الغريب وساعه وحده ، لأنه يتكون في أصل النص من خلال متوازيات التناقض والتلاقي بين الزينى وزكريا ، ومن خلال تبادل المعرفة (المعلومات) بينهما على الرغم من متابعة كل منهما للآخر على مستوى العقدة : إذ تتطابق نتيجة مواقف بركات (أي انقلابه للمحتلين وخدمتهم) مع ما يراه زكريا بن راضى ، كبير بصاصى السلطة ، في تقريره المرفوع للمعنيين ، في أن ولأه البصاص المطلق هو لكرسى السلطة ، إذ (إن رمز العدل هو كرسى السلطة ، كرسى السلطة ذاته ... ص ٢٢٥) بمزج عن شاغله . ومثل هذا التطابق يعيد بالخطاب عن قصد السارد ويتيح للقارئ فرصة التأمل المتجرد في السلطة وهيئها وبلواها .

ويكتسب هذا التطابق قوته من خلال توازي شخصيتي الزينى وزكريا وتعاضبهما على صعيد الفعل ومتوالياته ، وتقارب مواجعتيهما للشيخ أي السمرود ومريديه : ويدل أن يظهر السرد مرة واحدة في هذه الاتجاهات تعددت مظاهر التناوب (في القصص والحوادث) عن الزينى مرة ، وأخرى عن ربحان البيروى ، وعن زكريا وابن العلوى ، والشيخ أبي السعود ومنصور وسعيد الجهني ، وثانية عن الأمراء والعامة .. وإذ يتوقف غيط سردى ، ينطلق آخر في مجاورات بين القصص والشخصيات تتناسك بشكل أو بآخر من خلال الأجناس التعبيرية المدخلة في النص : فالحوار بين الشيخ ومريديه مثلاً يفتح في تعددية لسانية تتعدى مساحة الحوار نفسه باتجاه فعل البصامين والشائعات ، وما يتمخض عنه من استذكارات أو مواقف أو انكسارات : وهكذا ، فمتدا يوحى (أبو السعود) سعيد بالخبر من عمرو بن العلوى (ص ٢٤) يستعيد سعيد مراقبة البصامين له ، وتكرر لأزمتهم في ذهنه ، (تسع معان - ٢٥) لتصبح مذاقاً مكرراً لما يجري له بعد حين . وبينما كان سعيد يوشك أن يصدق ما يشاع عن زهد الزينى بالوظيفة جاءه التحذير ليبحث في قلبه الفلق والتوتر . كان سعيد ينصت لما يقوله الشيوخ (لم يحدث يا مولانا أن رجلاً ... عرض عليه منصب ورفض ، الناس كلهم ، المجاورون وأصحاب الطوائف ، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات .. الزينى بركات .

- ومن نشر الخبر يا ولدى (ص ٤٥) .

يعرف بما فعله بشعبان ، صفى السلطان (١٤٦ - ١٤٨) . ولم يكف الزينى بهذا التهديد بل جعله يعرض الأوراق التي تطالبه بالشرح ، وهى أوراق مولدة للفعل ، تسى لوضع الجميع تحت المراقبة . ويقدر ما تقود هذه الأوراق إلى تلاقي الاثنين فإنها تمهد أيضاً لتهديد لاحق له بالكف عن الحكايات التي تشهر به بين العامة ، و (لن نقبل علناً - ١٥٥) ، والتهديد لا رجعة فيه فهو أمر يتوازي بعده مع جملة زكريا السابقة عن تبعية المنادى لنيابته . كما أن التهديد مقرون بسلطة أوسع للزينى تأكدت في بيانات لاحقة عن مصادرة أموال أمراء (تأمروا ضده) وأخرى تخص جولاته (٧٦ - ١٧٧) . ومتى ما أصبحت جولاته موضوعاً للتعريف يكون الزينى قد ظهر علناً بوصفه مالكا للسلطة وليس فاعلاً فيها حسب .

ومثل هذا التوازي والتعارض لابد من أن ينتهى بموت أحد الطرفين ، أو انسحابه : ويدل مثل هذا الخيار لجأ النص إلى سلسلة من عناصر التمدد (والتشويق) ، وهى عناصر ضعيفة تقيم علاقة مع وحدات السرد الكبرى بدون أن تمتلك وظيفة عالية . أى أن تقرير كبير البصاصين إلى الزينى عن ربحان البيرونى لا يبدو كونه استجابة إيجابية توحى بالرضوخ إلى سيادة الزينى دون أن تمتلك جدوى فعلية تخدم أغراضه . وهكذا تمجى موازاتها بالتوقف عند معنى الأمراء للإيقاع بالزينى ، وهو معنى لا يريده زكريا الآن (إذا ما ذهبه الأمراء فسيبكيه العامة ، ١٩١) دون أن يعنى ذلك التخل عن قراره بتصفية الزينى بطريقة الخاصة . وهذا الإصرار يتولد عنه فعل آخر ، يتجسد لهذا الغرض بدعوة البصاص المعنى إلى الخير للرافع . وإذ يعتمد السرد على التوازي والتعارض ، كان بركات يقاوم الجميع بتداء يشتق فيه أبا المرافع .

ولم تكن تقارير البصاصين بعيدة عن الأجاس التعبيرية الدخيلة ، لأنها احتوت أيضاً للمشاهدات والكلام بدرجة رئيسية ، فهي نافذة البصاص على المجتمع ، تال لكبير البصاصين بما يراه سعيد الجهينى (عن وقوع قهر على الزينى) ، كما أنها تورد شكوكاً متفرقة في الزينى بما يعنى لزوم الانتظار لحين تشويه سمعته أو فضحها من قبل زكريا ، أى أن التقرير ليس محطة في بناء الصراع ، بل هو إهمال مؤقت في

التحريض أولاً ، منوهة بما يحتمله خطاب الزينى في العامة من إشارة ولغف وخلاف ونسب للاستقرار (أى الوضع القائم) ، فكلام الزينى يفتح عيون العامة الذين يقارنون بمعتقد بينه وبين الأمراء (لماذا لا ينزلون أو يخطبون فينا - ٧٠) ؛ كما أنه يحلر من فرقة بصاصى بركات ومناديه ، لأن هذا يعنى (أن تاريخ البصاصين كله [بات] مهتداً - ٩٢) . وبينما تفتح الرسائل فعلاً ، تمجى مجاورة لفعل آخر وموازة لتصعيد وظفى جديد على صعيد الحكمى ، إذ أوصى زكريا بصاصيه بإعداد حكاية عن رجل «لا أصل له ولا فصل» يدهى العناية بالعدل ، فالحكاية تستهدف إلغاء الكلام المتداول عن الزينى ؛ ويجاريا فعل آخر يثير الأمراء على بعضهم ويدفع البصاصين إلى ارتكاب المواقف ونهب المخازن ، لتتصاعد الأسعار ، وتتسو الحسبة (٩٨) ؛ أى أن الكاتب وضع السرد في أكثر من حركة ، جاعلاً في زكريا مصدراً (فاعلاً) لسلسلة من التحويلات شديدة الوظيفية .

لكن هذا الخيط من العقدة يوازيه آخر يتشكل أيضاً من الأفعال والأجاس التعبيرية ، ينطلق من بركات هذه المرة ؛ فهناك نداءاته لاستعادة الجمهور بواسطة إلغاء ضرائب الملح واحتكار الخضار ، والذس على الأمراء ، مقوضاً ما بينه الطرف الموازى ، بقصد احتواء الراى العام وتدمير الخصوم واسترضاء زكريا بليوننة موازية بتعيينه نائباً له في وظائفه (١٠٣) . فالتداه له فعل أوسع من الرسالة وأقوى ، لا لأنه يتشكل من العلاقة المباشرة بمصدر القرار (السلطان) ولكن لأنه يتوجه مباشرة إلى الجمهور المخاطب ويأتى لاحقاً ومتمماً لفعل حاصل ومنجز . إنه في الرواية أقوى الخطابات الأمرة بعد (المراسيم الشريفة) .

وكما توازت الأفعال بين الزينى وزكريا ظهرت في النص سرود أخرى أو حوارات ، شأن ذلك اللقاء بينهما والذي تلا نداءات الزينى حول أموال أبى الجود ، إذ أنه يريد أن يكسب ثقة السلطان بالمال المصادر ، مطالباً زكريا بالمعلومات مادام يمتلك أيضاً معلومات مضادة لزكريا (أنت تعرف مكان أمواله ياصاصى كما أعرف أنا قبر شعبان) . ويقدر ما ينطوى عليه التصريح من تهديد فإنه يضع بذرة الازتياب في قلب زكريا ؛ فلا أحد غير وسيلة ونسائه ومبروك

شيء من أجل البقاء . ولدت قوة الأجناس التعبيرية داخل النص قادرة على الانحراف به عن المباشرة والقصد لدرجة استثنائية لولا إيمان بعض هذه التقارير من جسدانتب و المشاهدات من جانب آخر في كشف قسوة السلطة وفسادها . وكادت المروعة أن تبلغ مدى متطرفاً لولا تفريق الكاتب للمشاهدات لكبح قوة الأجناس المدخلة الأخرى ، واستعانت بشفافية البوح الصوفي كلما توقفت عند كوم الجراح . ولم يتخل الملقى عن الزيف يسر مدام الصراع بينه وبين زكريا بهذا الاستئثار بالفعل ، حين أن قادت وسواس سعيد الجهمي قرائني ودلائلي إلى شكاري لاحقة اضطرت الشيخ إلى الإقدام على فعل عاصف قلب موازين القوى للحظة قبل أن يستعيدها زكريا .

كما أن مجاورة القصص وتداعيلها وتناوبها قاد النص إلى مشاكل قوية للواقع ساعدت في صرف نوايا الكاتب دون أن تسقط فرصة القارئ في التجميع والحشد والمطابقة والإصغاء والمقارنة والاستنتاج ليتوصل إلى إدراك لتأنيله النص ، لا مع العصر الوسيط فحسب ، وإنما مع الحاضر كذلك . وبعلمنا بدأ النص في شكله المتفرق ضرباً من الانشغال وفقاً في نظام قائم يراه القارئ كلاً متناسكاً في البهية وهو يتمثل المتطفلات الأخيرة من جاني ، فما كان رايًا وحيداً عند زكريا حول الولاة لكرسي السلطة اعتمده الزيف سلوكاً وهو يظهر مع ابن عثيان محتمباً ، له آليات الأداء السابقة . وما كان زمناً يندب سعيد الجهمي حضوره فيه عاد هذا الزمن بمعنا في القسوة بدون الحاجة إلى التفاني والرياء واللعب على عقول العامة . أي أن النص يستعيد القارئ معه في النتيجة بعدما أخذه المروعة بعيداً ، ليتعلم مشاكلته للواقع بكل تعقيداته وأمراضه وقسوته واستعدته لأشبع ما في التاريخ من بطش ، ليرى أن الواقع الوسيط ليس بعيداً عن الحاضر ، وكلاهما أكثر قسوة وغربة وفكراً مما يتصوره الخيال .

ولا يقل العجائبي قدرة على صرف نوايا الكاتب من الأجناس التعبيرية المدخلة في النص ، كما يظهر ذلك مثلاً في ليالي ألف ليلة لتجيب محفوظ^(٣) ، إذ استعاد الكاتب للعصر المذكور إمكانية الاستحواذ على انتباه القارئ في المساحة القلقة بين الواقعي والخيالي . وكما هو الحال في أصول هذا

حركية الفعل يحمي في تأجيلاته بالتعلدية اللسانية التي تنصع عن آراء العامة ، وهي تعددية تستند أيضاً إلى غيرها ، كشاهدات جاني ويوح سعيد الجهمي ، لتبقى النص مفتوحاً نحو مزيد من المداخلات قبل أن تتكامل الوقائع في ذهن الخلق . ويكفي أن يعلن سعيد الجهمي نفسه في استعارة تمهدت في مجاز مرسل أنه كان (صفحة يفضاء) تحولت بحكم الواقع إلى واحدة محكومة الأطراف مكتظة بالخراف (ص ١١٤) . وبينما كان تقرير زكريا عن البيروني تزويقياً يحقق استراحة داخل التوتر ، كان تقرير عمرو بن العديوي ويوح سعيد يضعان السرد في مفترقات جليدة علاوة على خطوط عقدة الصراع داخل السلطة .

إذ أن بوح سعيد اشتمل مرارة الشكوى (من زمن إمامه الزيف وشيخه زكريا - ٢١٥) ، وهي شكوى تبدو خافتة في النص لولا اهتمام الزيف وزكريا بسعيد ، فكلاهما يتابعانه . إذ كانت الأجناس التعبيرية الدخيلة تمنح الصراع بين الزيف وزكريا سيادة مطلقة على الجانب الآخر . من العقدة ، أي المواجهة بين السلطة والناس . وتتولد متواليات الفعل الأساس عبر هذا الصراع ، لولا أن الكاتب جعل من (نداءات) الزيف إزاء الضراب والأمرام مدخلة لاحتياجات العامة ، بما يؤكد خاتلة الوجه الملحن للسلطة مقارنة بوجهها السري . ولم يظهر فعل مواز آخر فهد الوجهين إلا بعدما كثرت الشكاوى ضد استئثار الزيف لاسم أبي السعود . عند ذلك تحرك الفعل باتجاه تطابق الوجهين ضد الشيخ أبي السعود ، (زمان مضطرب لا يأمن فيه المرء على روحه) كما يقول زكريا لنفسه ، ولهذا لا بد من تجاوز المنافسة وإلغاء الصراع مؤقتاً بين الاثنين لمواجهة الشيخ ومريديه . أي أن جهة السلطة هي السائلة ، كما أنها شغلت حركية السرد ، بينما كانت فئة الصراع الأساسي تتمثل طويلاً بين الشائعات والوقائع والشكوك والمتابعات . كما أن استذكاراتها الصوفية عن الخلاص كانت تعطي مذاقاً مبكراً للشهادة في مواجهة من هذا النوع ، وهي شهادة تتأكد في سجن سعيد الجهمي وأحباطات منصور وانطلاق الشيخ أبي السعود مع مريديه في مواجهة للأجناس أوردها الرحالة جاني ، إذ مهما كان الشيخ فاعلاً ومؤثراً فإن الوجه القديم - الجديد للسلط يحترف كل

الجانب الآخر اعتمد تناوب الوحدات السردية عندما فوجيء مدير الشرطة جملة البلطي بعفريت آخر (سنبام) يطالبه بمهمة ماثلة . واستعاد جملة الملفوظ الذي يفتنه في مواجهة القادم الخارق ، لكنها اللغة التي يرفضها العجائبي ، لأنها مثقلة بالرياء الاجتماعي - السياسي :

(بارعون أتم في الحفظ والاستشهاد والنفاق ، وعلى قدر علمكم يجب أن يكون حسابكم - ص ٣٩) .

وعلى الرغم من أن هذه الحوارات تؤجل السرد ، فإنها تصب في تكوين النص بصفتها كلاماً قصدياً عصباً يراوغ في الحضور من خلال كلام العنصر الخارق . وعندما يبدى جملة تردداً يحبه سنبام في السياق الهللي نفسه لتبعات التفاف السيلسي (إذا دعيتم فخير ادعيتم العجز ، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب) . ومن شأن هذا الحضور أن يوجد الحيرة حين ورود اليقين ، وهو ما يستدعي تذكره للشيخ عبد الله البلخي (خطر الشيخ على قلبه كما تحطّر نسمة شاردة في جحيم القيظ - ص ٤٣) . لكن الشيخ ليس معنياً أو متشوقاً لسماح ما هو عجب ، فعلة الصوفي لا يستغرب الحوارات :

- اسمع حكايتي العجيبة .

فقال بهدوئه :

- كلا ، يميني أمر واحد

فسأله بلهفة :

- ما هو يا مولاي ؟

- أن تمخّذ قراك من أجل الله وحده

فقال بحيرة :

- لذلك أحتلج إلى الرأي ..

فقال الشيخ بهدوء حازم :

- الحكاية حكايتك وحلك وإقرار قراك وحلك .

أي أن (الحيرة) ينبغي أن تبقى حين أن يحسم البلطي الأمر ، وينهى التردد ويفتح الفعل .

وبينما يتحرك السرد في وحدته الكبرى المتناوبة بين سنبام وقمقام قبيل دخول العجائبي الشرير ، كان البلخي يلقي مريداه ما يجعلهم يعون الفساد . أي أن هذا (الوعي) يصبح سياقاً مستوعباً لـ (الحكاية) ، مفسراً لضرورتها ، معترفاً

النص ، فإن العجائبي يخلط بالأنسي والديوي ، ويمتزج معه حال ضمان قبول المتلقي لما يجري بحيث تبدو بعض مقولات (إعلانات) أصحاب التجليات كعبد الله الجمال جزءاً أكيداً في النص بغض النظر عما تحويه من مجاهرة أو تلويح بنية الكاتب : « على الوالي أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفريت علينا حياتنا - ص ٧٦ » ، إذ يجري الكلام عن العجائبي على أساس سياسي - اجتماعي بمنزل عن أية تلميحات رمزية ، فهو يخترق الواقع لزيادة الجور والفساد ، مبقياً على لفتته وأدواته التي نهت إزاءها وسائل الأنس . وعندما ظهر قمقام لصنعان الجمالي كان الأخير يستعين بمشريات الأنس لحرف غبار العفريت ،

- لدى مال موفور (ص ١٥)

- لا تبدد الوقت سدى أيها الأحمق .

أي أن كلام العجائبي ينطوي على بنية سردية مولدة تطرد أية وحدات طفيلية .

- إن أفل ما تشاء (قال الجمال)

- حقاً

فقال بلهفة :

- بكل ما أملك من قوة ...

فقال بهدوء خفيف ...

- اقتل على السلوى .

.....

- على السلوى حاكم حيناً ؟

وحيث إن العجائبي يمدد لحظة الفعل ويقطع التردد كان لا بد من أن يردف قوله بتحدٍ « ستكون في قبضتي ولو أويت إلى جبل قاف » .

وشأن صنعان الجمالي الذي أجبرته العضة على اليقين بحضور العجائبي (ص ١٧) كان المتلقي يصدق هذا الحضور أيضاً : وهو حضور حتمته الظروف لإنقاذ الناس من الظلم . وإذا استدعى هذا الحضور تصميماً سردياً لجأ الكاتب إلى التمدد بقصد التشويق واعتاد قرائن الروايات السايكولوجية والدلالات الخاصة بالشخص ومهتهم وعوائلهم ، متيحاً التشويق والتصعيد في آن واحد . لكنه في

بالمهزلة ، لكنها أدت كمرآة مقعرة رسالة السارد - الكاتب وحقت في النتيجة غايتها مرتين ، مرة إزاء القصة الإطار ومرة إزاء المتلقى : أى أنها حتمت على شهرير - ملاحظته لطبيعته الاستبدادية وفساد حكمه ، كما أنها أتاحت للمتلقى أن يرى جريمة الظلم والاستبداد ولزوم عقابها . وعلى الرغم من أن سلطة إبراهيم السقاء ليست إلا محاكاة ساخرة لسلطنة النص تُستكمل فيها رغبة العلة في العدل الذى تخلو منه سلطنة شهرير ، فإنها اكتسبت نفوذها من استئثار ما تحتمه المشكلة من سنن سردي متفق عليه بين المتلقى والنص لاسيما عندما تكون المرجعية مقبولة ، متداولة كمرجعية القصة الإطار في ألف ليلة وليلة .

ولربما يلجأ السرد إلى الأسئلة مرة واللقاءات الجديدة مرة أخرى لاستعادة الماضى القريب ونبشه وفصححه معها كان السارد جزءاً من الفضيحة ، كما هو الحال في الأفيال لفتحي غانم مثلاً^(٨) . إذ يخطط السرد بالواقع ويدخل الواقع على النص ، ويفتحهم الخصم مساحات العزلة ويتبدى (الصديق) مريباً خارج هذه المساحات وداخلها ، لكن الرواية تبقى على الرغم من ذلك تثير الارتباك في الوضع السياسى من خلال انسحاب مرواغ على أصدقاء الملك والزمان تلجأ إليه الشخصية المركزية يوسف منصور ، بعد التسليم بهذا الانسحاب خلاصاً مؤقتاً من حياة مضطربة بالتناقض والصراع والاختلاف ذاتياً وعائلياً واجتماعياً وسياسياً .

ويلجأ الصوت البانورامى إلى ثنائية واضحة يلتحم فيها صوتا السارد والشخصية المركزية بنبرة خاوية محبطة منزوعة من العاطفة ، فيوسف منصور (التجأ إلى هذا المكان المجهول طلباً للراحة من كل هذا الذى أفسد حياته) ، ليدرك تدريجياً أن الخيار يعنى انزياحاً كلياً من الزمان الجارى الظاهرى ، كما يظهر في تجاهل الآخرين لأسلته عن الساعة واليوم والشهر ، لكنه يبقى على الرغم من ذلك أسير جسدٍ ونفسياً ، كما أنه أسير بعده التراجعى ، أى الماضى . لكن المفارقة السار - الأوسع التى تحتضن السرد هى أن المغرب من الماضى ليس مستحيلاً محسب ، بل إن الرحلة المجهولة تعيده إلى الماضى مكثفاً وعنيفاً ومفاجئاً ومزعجاً : فهناك الكثير الذى يجهله عن نفسه أخذ بالتكشيف أمامه متضخاً ومزعجاً ، كما أن

باكتهاها الداخلى وداعياً لضيان تجردها من الغرض البشرى . وتتأكد طبيعة هذا السياق المستوعب في معنى العجائى الشرير لإيقاع الأفراد في شباكه لمواجهة العنصر الخبير من جانب والانتقام من الشيوخ الذين يوقنون مد الشر من جانب آخر . أى أن التناوب والتوازي سمتان أساسيتان في هذا السرد . ويتم الاستعانة بملفوظات الآخرين لتأكيد (القصد) وضمان بلوغ نوايا الكاتب للمتلقين . وهكذا كان شهرير ينقل عن شهرزاد ، بينما كان البلخى يؤكد خطابه باقتباسات عن الشيخ الوراق ، تظهر بشكل تضمينات تحرف قصدية الخطاب أو مباشرته دون أن تفرط بالنوايا الفعلية لصاحب السرد :

« ومن أقواله الماثورة (فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من التفائق) » - ص ١٩٢ .

أما قرناء الشيطان الذين يسألهم عنهم علاء الدين ، فهم (أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل . وفساد العالم في فسادهم - ١٩٣) .

وإذ تمتلك هذه الماثورات فعل الخطاب الأمر عادةً ، تُقْبَلُ أو ترفض كلاً ، أووردها السرد في سياق لغة البلخى التى تتوخى التبليغ دائماً ، أى الأمر والإقناع في آن واحد ، مما يضمن رفض الأمر الواقع واستقبال التغيير الذى يستهدف خدمة الله وحده (لا الشيطان ولا البشر) .

لكن (نجيب محفوظ) لم يكتف بالعجائى فاهلاً ضد الظلم ، متدخلاً بتقوى المتصوفة والمريدين فحسب ، بل اعتمد البنية البديلة ، النص داخل النص ، أو المحاكاة الناقدة أو المرأة المحرفة التى يرى الجور فيها نكسه كما ينبغي أن يكون عليه وليس كما كانت عليه صورته الماضية . ولهذا لم تكن مملكة الحشاشين التى يديرها إبراهيم السقاء تمهداً وظيفياً بقصد التشويق ، كما أنها لم تكن تضميناً قصصياً فحسب ، بل كانت (بارودياً) - محاكاة ساخرة - أولاً تعالج وضعاً ولده الظلم . وهى على مستوى السرد وحدة وظيفية فعالة ، تمتلك مقومات الباروديا ، أى الأسلية ومحاكاة الوضع القائم في آن واحد ، لدرجة أن (وجه شهرير الحقيقى) استمع وهو يراقب ما يجري ويدور في سلطنة الحشيش (٢٠٨) . ولربما وصفها شهرير

الشقراء تدعى الانسياق الخالي في العهر نتيجة للإحباط السيلسي، أما يوسف منصور نفسه فلم يزل أسير ماضيه وعثرات حياته و (ندرة الأدبية) لديه. ولربما كان الانسحاب مكاناً يتيح للكاتب تكسير نواياه من خلال تكسير أنماط علاقات الوضع القائم: فالسلطات تحترف الحديعة، وأطرافها يجذع بعضهم البعض، والمواطنون يتعاملون مع الآخرين حسب مصالحهم، كما أنهم يزعمون الصداقة ويرتدون الحديعة بدلاً. ويبدو (للكان البديل) الوضع القائم نفسه على الرغم من أن الحوت يريد أن يهرن ليوسف منصور أن الوضع القائم ألقى بهم إلى هذا المكان وكأنه اختياريهم الشخصي. لى أن الأفيال تعتمد تبين الغابات

سيلا لفعل مغموم يستند سرباً إلى المفارقة الساخرة: لفاية مراد حسين ليست مطابقة لغاية يوسف منصور، لكن الثاني يعتقد بما يعلنه الأول، فالثاني هو للفعل الذي تحتاج إليه (المفارقة الساخرة). وثاني الأسئلة اللاحقة لفتح متواليات عديدة تستعيد له الماضي ليؤكد له ثانية كم كان مغفلاً في وضع يعرف فيه الآخرون بأسرار حياته أكثر منه. وهل الرغم من أنه لم يكن أكثر من مشارك في مرحلة ما، فإنه بهت أيضاً أمام الانتقادات العنيفة للطبيعة الخاصة بتلك المرحلة (١٠٧ - ١١٢). لكن النص لم يكتب بمتواليات السرد التي يفتحها التساؤل عن هذا البعد الشخصي أولئك القضية والحادثة (حياة والده، علاقة زوجه مراد حسين، انضواء ابنه في العمل الأصولي وعلاقة الحوت بذلك، تفاصيل الحياة السياسية، طبيعة علاقة العوائل القدينة بالوضع القائم...

الخ)؛ إذ عمد السرد إلى التعارض والتقابل بين الشخص، ليكون الكلام سيلاً إلى صورة الشخص والأوضاع. وعندما جرى تأكيد الاستقطاب في عالمهم الصغير المحدود المتعزل، بين فئة (الكروكيه) و (الدومينو)، بدأ الكلام المسرف في هذا الشأن كثيراً لدرجة التقصيد، ومعاداً لدرجة تسخيف الخيارات من جانب والتركيز عليها من جانب آخر لدرجة تلفت الانتباه إلى خيارات الإنسان المحدودة في ظل أوضاع قائمة. كما أنها في سياق المفارقة الساخرة التي تحتضن السرد طرحت خيارات أوضاع ما قبل العزلة وكأنها هي الأخرى بهذا المستوى الساذج. ومهما كانت درجة تذبذب نية

هناك الكثير من هذا الماضي الذي لم يزل متداً في الحاضر مولداً لهذه الرحلة. فضاحب مقترح الرحلة مراد حسين اخترق حياته الشخصية، وأزاحه عن الطريق بهذه الرحلة التي اعتقد بها يوسف منصور مشروعاً حيمياً يهدف إلى راحته. ويجد أغلب المعزولين المارين من أنفسهم وماضيه كم أن هذا الماضي لم يزل طوقاً يحاصرهم تمسك به قوة ما، أطلق عليها لواء الأمن الحوت (مؤسسة السلطة) التي يجمعها دراسة هؤلاء وردود أفعالهم. أما الخيارات المفتوحة أمامهم بعد هذا الاختراق المنقطع لحياتهم الحاضرة فلا يدنو الانتقاء بين (الدومينو) أو (الكروكيه) أو الجنس؛ ومهما تكن سحرية يوسف منصور من هذا (الخيار الدراسي العظيم الخامس - ص ١٢٥)، فإنه يجد نفسه متكباً عليه بحاس بالغ. إذ أن الماضي الحياتي لكل منهم يتأثر مع الضغوط والتدخلات المختلفة في دفع كل شخص من الحضور إلى اختيار هذا الطريق الميسر للخروج من (المهم والأحزان - ص ٩٣). ويدرك منصور مثلاً أن اللواء الحوت ورط ابنه حسن في التجمعات الأصولية، كما أن الحوت نفسه أزاحته مؤسسته من الطريق حالماً نين فشه في واحدة من القضايا. أما مراد حسين الذي يقف وراء هذه الرحلات فلم يكتب باختراق حياة كل واحد، إذ كان وجهاً لمؤسسة ما يجمعها خروج هؤلاء من أية فعالية مجدية داخل الوضع القائم. أي أن الرحلة هي حركة مرسومة لإزاحة هؤلاء برضاهم واقتناعهم، وهي ليست استجابة لرغبة داخلية بل إنها ردة فعل معدة، لأن الدواخل النفسية لهذه المجموعات تعرضت للاختراق والتلاعب. وتصبح الأسئلة التي تواجه القادم الجديد إلى هذا المكان الغامض البعيد وسيلة لفتح متواليات سردية معنية بماضيه بحيث يصبح الزمان تتباً يضيئ به المكان حتى يفر منه الشخص مادام لا يرى فيه غير «كايوس غامض لا يريد أن يتبين تفاصيله - ص ٢٣٦».

لكن هذا الكايوس ليس اجتماعياً يفض علاقته زوجه مراد حسين، أو علاقة أبيه بفاطمة هانم أو علاقة الحوت بابنه حسن المحكوم بتهمة الاغتيال مادامت له أبعاده السياسية؛ فالخوت يتقصد توريط مثل هذا الشاب ومرزا وكوستا يعلنان رفضها لقراءة ما قبل أيام عبد الناصر (١٠٧ - ١١٢) وليلى

لكنه الاختيار المحاصر والمرفوض ، تماماً شأن هراسته لـ (الدكتور) التي أصبحت بداية لزيد من المضايقات . إذ لم يتبق أمامه غير اختيار عايت لا معنى له ، كالذي ينبغي أن يمليه عليه وضعه . وكلما مضى المتكلم في إعادة بث خطابات أعضاء اللجنة أو الآخرين ، ضاقت مساحة الاختيار وبدت مستحيلة يشغلها الكلام والجسد الآخر المشحون ضله . ويشعر المتكلم تدريجياً أن سلوك الآخرين لا يقلل أي مضايقة عن خطابهم لدرجة أن يتندى بإزاحة هذه الخطابات أو حضورها المادي عن خطابه وجوده ، ليستعيد ثابته صوته فقط وهو يعرض لـ (الانفتاح) بتفصيلات ومقارنات تحيل للموضوع إلى (باروديا) للخطاب السياسي ، وهي تنقل عنه بلاغاته ومعانيه وحلوله في صياغات ومقاربات واقطاعات لغوية عن منجزات المشروع تجعل من هذه الاستعادة بصوت المتكلم تسخيفاً للانفتاح وسخرية مبطة منه . وإذا تحسر تعددية الصوت في هذه المنطقة وتظهر ثنائية السارد - المتكلم - حيث يجري تكسيريّة الكاتب من خلال طرائق الاستعادة ذاتها حملة بالتسخيف المبطن والمدم التفصيل لآليات المشروع في ما بدا ظاهراً خطاباً حقيقياً مخلصاً مشحوناً بالحاس والتأييد . إذ إن المتكلم الذي شكاف اليد ضعفه وقلقه وارتيابه (ص ٥) امتلك قدرته على الانتقام في هذا الخطاب المراوغ الذي يستميل المعينين بظواهر الخطاب السياسي الذي يتمتعون إليه في الوقت الذي يحمل باطناً سبيل هدم هذا الخطاب وتسخيفه وقضحه . ومهما التقت النهاية بالبداية في تقديم متكلم مقل بالضعف والارتباب والتوتر ، فإن القدرة على هدم الخطاب السياسي المتسلط أظهرت مكنها في ما أسهله بـ (صراعي مع لغتهم ، ص ١٢ - ١٣) .

ولربما يعرض الكاتب للوضع القائم متحايلاً على الأعراف والتقاليد أو السلطة ممثلة بالنفوذ المال من خلال الغرائبي الذي يتيح حرف نية الكاتب دون التقليل من شأن المدم المستمر لذلك النفوذ ممثلاً بالشخص . هكذا يلجأ عبد الحميد بن هدوقة في الجزيرة والدرويش^(١١) إلى إبطال فعل السارد - الشخصية للمتكلم (عائد) ، الذي يعود إلى قربته مسحوراً بسمعة الجزيرة وجمالها ساعياً للزواج منها . لكنه يتعرض إلى

الكاتب بين نقد للخيارات السياسية القائمة أو تشف من دعوات الانعزال بديلاً للحياة الفعلية التي يجري الانسحاب منها ، فإن الأقبال ظهرت في النتيجة نصّاً يجعل تحمل ثبات مكسورة من الداخل ، وهو لهذا السبب يلجأ إلى سلسلة من استراتيجيات الانشقاق ، يُجرّفها كثيراً في بعض الأحيان نتيجة العودات بالذاكرة إلى وراء وبغلة الزاد القادر على استعادتها ثانية إلى نوايا صاحب السرد .

ولربما يلجأ السارد - المتكلم إلى تبطين الخطاب بتعددية صوتية كما هو الحال في اللجنة لصنع الله إبراهيم^(١٢) تتيح له صرف نقده لبعض القضايا الأساس (كالانفتاح مثلاً) وتسفيه الخطاب المضاد من خلال إعادة صياغته وبثه للقرّاء ، كما فعل عند استعادته لمحاضر الجلسات - على الرغم من أن السرد الشخصي للمتكلم ينصح عن نفسه محاصرة قابلة لنهزم . وغالباً ما يتجاوز الخطاب ثنائية السارد - المتكلم والكاتب كلياً استمان على تصورات الشخصية بالآراء والإضافات عن نوايا اللجنة ، أو كلياً أعاد صياغة آراء أعضاء اللجنة أو غيرهم ، لخطابه في مثل هذه الحال مشحون بغيرة تتسلل فيها بعض كلياته وتصورات . إذ إن المتكلم - السارد لا يشعر بالأمان ، وهو مهدد دقماً ، مضطرب ومضطرب إلى استدعاء طاقاته ، وكرورت لغسي أكثر من مرة أن اضطراب سيفقدني الفرصة المتاحة لي ، إذ سأعجز عن تركيز انتباهي وهو ما أحتاج إليه بشدة في المقابلة القادمة . ٥ - ٦ .

ولا تعدل استماعة المتكلم ببلالة مينة (وغنى عن البيان - ١٢ - ١٣) مرة وسعيه الروائي لتحلّي ارتكاب الأخطاء (و صراعه مع لغتهم ١٢ - ١٣) مرة أخرى غير تأكيد ذلك الاضطراب والارتباب . وحتى عندما يستعيد خطابات أعضاء اللجنة ويعيد بنها للقرّاء تبدو لغات الأعضاء مالكة للسلطة أمرة ندعوه للإذعان والاستجابة . ومنذ وقوفه عند الباب كان خاضعاً لهذه السلطة متقاداً إليها معرضاً لتدقيقها مكشوفاً أمام نواياها بحريته بدت ادعاءات الحيل في واحدة من هذه الخطابات نفقاً مضحكاً لا تستدعيه وضعيته الضعيفة : (إن المثل أمام لجنتنا ، كما يعلم الجميع ، ليس إجبارياً . ففى هذا العصر يتمتع كل إنسان بحرية تامة في الاختيار - ١١) .

السرية للحياة تنصح عن قمع آخر لم يظهر في القصة الشنيعة ، ثمة لغة جديدة مثله بالارتباب . أما النهايات المفاجئة المقنعة بالسخرية والإفصاح عن الجور فتظهر في قصة (الملك) لذكريا تامر : وبدلاً من أن تألّ النهايات (انقراضاً) جاءت بمثابة مقتطفات من خطاب جائر متسلط للملك مله بالزواج الدموي تلغى كل خطابه الملقق الأسبق : ثمة جور متأسس يظهر في القرار بصفته خطابه الأمر الحقيقي الذي يشعب أو يتلاشى أمامه خطابه المصطنع الآخر^(١٦) .

ولم يكن الشعر بعيداً عن (استراتيجيات الانشقاق) حل الرضم من أنه يبقى طويلاً محاصراً بخطابه المباشر الأحادي ، مطوقاً بكلمته ، لكنه انفجر بوجه هذه (القصيدة الكلية) متحاملاً على (القاموس) الذي يوظفه ، يصبح محمود درويش في (الورد والقاموس) :

(إنني أبحث في الأنفاس عن ضوه ، وعن شعر جديد

ومثل هذه النية تستعيد ثنائية للحية ، بدايةً بدلالة للتكوين التقليدي المتسلط على اللحن أمراً وحاكماً ، كما هو أمر الأوضاع القائمة . يقول في (تحت الشبايك العتيقة — الجرح القديم) :

عندما تنزعُ الرُجُجُ بجلدي
وتكثُ الشمسُ عن طهر النعاسِ
وأُسْمِي كلَّ شيءٍ باسمه ،
عندما أبتاعُ مفتاحاً وخبأتهُ جديداً
بأشبه الحِمْسِ !

وتتفكك القصيدة والأحادية في حوار الشاعر مع الآخرين الذين لم يدركوا بعد تحل الشعر عن أدواره القديمة مهما كان نوع هؤلاء ، فالشعر متوتر يرفض التبعية والجمود في آن واحد . يقول أحمد عبد المطلب حجازي في (الشاعر والبطل) مثلاً ،

فمَرَّ رئيس الجند أن يخفي سيفه الصليل
لأن هذا الشعر يأمُر أن يمرَّ تحت ظله الطويل

سلسلة من الخدع والفتخاخ والإيهام ، بما يحتم تقويض احتمالات الإحاطة والمعرفة بما يجري ، فالتكلم واقع في الوهم شأن غيره ، ولابد من تجربة عنيفة تحرره من هذا الوهم ، علاوة على ما يبيت إليه من كلام يسند هذه الحزة . لكن واقع القرية لم يكن ميسوراً ومكشوفاً بلعما جعله الدراويش والرهافة سرّاً صعباً في اختراقه من الخارج ، خاصة أن السرية أصبحت وسيلتهم لصد القادمين إلى القرية أو الطامعين فيها شأن الشاميبي وابنه . فالأخير يسمى لتزويج الجازية لابنه لا لجعلها فحسب ولكن لأنها ابنة شهيد القرية التي أصبح مقاسماً للوطنية والشرعية والوجاهة الفعلية . وإذ يلوذ الرعاة والدراويش بالسرد (إشاعات وأقاويل) وأفعال يجعلها هالدة إلى سرد غامض آخر ، كانت مثل هذه النوايا للشاميبي تنفتحت ، بينما ينتهي ابنه في موت غمض . أي أن الكلام يتوزع في الأفعال تنظم من النوايا وتبعدها من أجل مثل ومبادئ وأخلاقيات عبرت عنها الجازية بكلمة مثلت موقفها إزاء قريتها (الملح ما يلدو) .

ولم تكن القصة القصيرة أقل ميلاً للتزويج ، فعدا قصص الإحباط العديدة أو قصص النقد الاجتماعي عند يوسف إدريس وعشرات الكتاب ، كانت هناك قصص الكشف المكتنزة بالمفارقات الساخرة المريرة التي تعول كثيراً على النهاية الموباسيانية موضوعاً هذه الحرة في مفارقة موجزة سائرة كما هو الأمر في قصة عزيز السيد جاسم (السيدس)^(١٧) أو قصة عبد الستار ناصر (الغرف السرية) أو قصص فؤاد التكرلي الأخيرة ، وكذلك في قصة (الملك) لذكريا تامر : فالتكلم في قصة عزيز السيد جاسم (السيدس) يبيت شكواه في رسائل وملاحظات إلى من يلمه مستقبلاً عادلاً يستجير به من الحيف الذي يلحقه به شخص موصوف شكلاً ووضعاً ومكاناً . ولا يقل كلام الآخر ، أو المستقبل ، إقناعاً ، فهو مله بالعودة والأمال ، حين أن جاءت ملاحظة منه تخبر المستجير أنه زائره لا محالة . ويتأهب التكلم لهذه اللحظة علماً نعى بداية حياة جديدة خالية من القلق والحرف ، ليطل عليه من الباب في تلك اللحظة الوجه نفسه الذي اشتكاه حاملاً معه كومة الرسائل ! كذلك كانت قصة (الغرف السرية) لعبد الستار ناصر وقصص فؤاد التكرلي في الأشكال

وتصبح القصيدة بحثاً دائماً عن حرية الشاعر والإنسان ،
منفتحة على أكثر من قصة ونية ؛ فالشاعر ليس رسولاً ، بل هو
الضحية والطريد والغريب ، وهو ما يقوله البياتي في كل
شعره ،

أيها الحرف الذي علمني جوب البحار
سندبادي مات مقتولاً على مركب تار
وطى المنفى
ومغاي إلى الأحباب طر .

وتظهر القصيدة متحلوة مع القاريء ، متسائلة عما يحتمل
أن يتقبله هذا القاريء من الخطاب المضاد للميت المتشائم ،

من أسكت صيحات الشراء
من يكي ؟
من مات ؟
قبض الريح
فأنثر أزهارك في الريح
واصعد في وجه الريح
واصنع نهار الكليات
المورّ الأفرام
سقط متاع الأيام .

وعلى الرغم من أن البياتي ، وكذلك درويش في مطلع
الظل العالي ، يلجأ إلى خطاب الأمر والنهي في مثل هذه
الحوارات مع القاريء والمتلقى ، فإن شكل الخطاب لا
يتطابق مع جوهره ؛ فتتمة علاقة أخرى بين الشاعر والمتلقى
تتيح له بث الخطاب بهذه الصورة ، وهو ما لا يقدر عليه
عندما يواجهه السلطان ، مستعيناً بوسيط آخر يتيح له إيصال
رسائله .

يقول درويش في الأغنية والسلطان :

أخبروا السلطان
أن البرق لا يجيئ في حود نزة
للأغني متعلق الشمس ، وتاريخ الجنادل
ولما طبع الزلازل
والأغني كجلود الشجرة
فلما ماتت بأرضه ،
أزهرت في كل أرض^(١١)

لكن واقع الحال دفع الشاعر إلى ابتكار صوت آخر ،
قصيدة بديلة تمتلك حضورها داخل النص ، كما يفعل عبد
العزیز الخالط ، تحمل خولها وشقاءها وهي تسمى الأشياء
بأسمائها بعدما غيبتها السنون العجاف . ولم يعد صوت
الشاعر أحادي ، بل فتح للقصيدة تصوصه ، تاركاً لإياها
تبحث في الواقع الراهن ، لتراه كما هو عليه ، لا كما افترضته
النوايا من قبل :

القصيدة قالت بخوف ،
وقد مزقت ثوب لوعتها :
للمصايح لو أن الرماد
ولماء طعم التراب
وللكليات وميض الدماء
وللعزى وجه الوطن^(١٢) .

وبكاه القصيدة ليس قناعاً لبكاء الشاعر أو حزن الأمة ولا
ترميزاً لقضية ، بل تطهيراً للذات التي أثقلتها الشعارات
وضللتها الخطابات وأعمتها الأحزان ، فتخلت في ولادتها
الجديدة عن هذه الأدوار ، لترى - بريئة هذه المرة - الواقع
العري كما هو عليه .

وحق استحضار التاريخ ذاتياً أو عاماً لم يعد أمراً ميسوراً
مادام الشاعر - الإنسان نفسه يتمزق ، ومادام ظل التاريخ
مربكاً له مشتتاً لذنه وحساسيته :

إنى ضائع في البلاد

ضائع بين تاريخي المستحيل ،

وتاريخي المستعاد

كان قلبي مرةً عصفورة زرقاء .. ياعش حبيبي
ومتأملك عنتي ، كلها يضاء ، كانت يا حبيبي
ما الذي لطخها هذا المساء ؟
أنا لا اللهم شيئاً يا حبيبي ؟^(١٩)

ومثل هذه المواجهة الحاذقة تحرف نوايا الشاعر ، بدون شك ، لكنها تستلج القارئ في حوارها وغنائيتها وصورها المتداولة إلى نواياها المبطنة وتجعل النص أكثر قدرة على بلوغ انفعالات القارئ وشده .

ولربما يلجأ الشاعر إلى حرف نقده للمحظورات من خلال اختيارات مكانية تتيح له إعلان رفضه لـ (فوضى الأشياء) في تعبير البياني ، وهي فوضى تشكل بعضاً من طبيعة الأوضاع وخلوها مما هو ثابت يحترم الإنسان . وهكذا تبدو (الإشارات) سلطة أخرى أو سلطة ممكنة في عالم المحظورات والمحرمات يتعامل معها صوت الشاعر بمدح عدوان على هذين الأساسين ، القائم والمحتمل :

النور الآخر ، قف
أنا واقف
النور الأخضر ، سر
لا . أنا واقف

لن أخطئ في هذا الدرب الراجح
نحن نفدور به منذ أتينا
فيمر الواحد قدأتم الآخر كاللمح الخاطف
ونفود معاً ، فنخلف الوقفة ،
نمضي ونندور
وأنا لست بخائف
ولذا أتوقف في هذا الركن المكسور
أرقب ما يجري ولهمي ناشف
لم يبق لدى لفضول ،
لم يبق هنا معنى للنور
أو معنى للمسحوق أو المحظور^(٢٠)

كما يقول حجازي . أما التحرر من المحنة فلا يأتي بدون استحضار كل ، لتجربة كلية ، ترفض ما في التاريخ من جور ، متعاملة مع وقائعها بأسسائها ، كما فعل حميد سعيد في (أبو يعلى الموصلي) إذ أن عيار بغداد يعرف من يقاتل دون أدنى مواربة ، كلماته تستهدف ذوى الشأن كما استهدفهم سيفه ، ساخراً من التسميات والألقاب بحلق لا يتبينه غير من يُدرك ظلال الأسماء والألقاب وسلطانها على الناس والحياة :

اسمى أبو يعلى الموصلي

من عياري بغداد

قاتلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمت الشرطة في سوق الكرخ .. خرجت

على ظل الله بارضة

الأرض تترك وجهي بالفقره ..

وتبقى القصيدة على الرضم من خياراتها علامة للتوتر والقلق والمتمرد أيضاً بما يحتم بقاء النص بعيداً عن الأحادية التي ميزت الشعر من قبل ، فأحادية الصوت تتأكد في انغلاق النص على نفسه ، في يقينه بأنه لن يحتاج إلى حوار مع غيره أو انفتاح على الآخرين . وكلما ازداد التوتر وظهر الخوف والارتباك كان ميل الشعر للتعددية الصوتية بادياً حتى عندما تتشكل القصيدة غنائياً ، فحمة كلام ميثوث للآخرين ينقل عنهم ويتحاور معهم متوزعاً في أكثر من قصد . ولربما يعتمد الكلام إلى تبطين نفسه بوداعة ساخرة ، تثير الارتباك وتستدعي رد فعل آخر يبتغيه الصوت الفعلي للشاعر .

يقول محمود درويش في (القتل رقم ١٨) :

بالسكون وتندفع مجموعة في جوقات لتتلفق ، تصبح الكتابة
اليقظة الحية جزءاً من هوية الخروج على المألوف .

أي أن أنماط المراوغة والزيغ في نقد الأوضاع القائمة تشكل
مجموعها استراتيجيات فعلية للانتماق عن حالات السكون
والتلفق في آن واحد . وعندما تنهالت الأسماء وتلوى أخرى

الهوامش:

- (١) يوسف الفهد ، شكاوى المصري الفصح ، نوم الأختياخ (بيروت : دار السيرة ، ١٩٨١) .
(٢) انظر :

Christine Brooke - Rose, *The Rhetoric of the Unusual* . Cambridge Univ. Press, rpt. 1986) , P. 3 .

تقول « يظهر البلاغيون عادةً في أيام النداء والانحطاط عندما تختفى القيم الثابتة ، عندما تنكسر الأشكال ، وتظهر أخرى جديدة ، تتعاضد مع القديم . ويكون دورهم حينئذ السعي لإيضاح ما هو جار ، من خلال الإتيان بأنماط مستخلصة للبنى والتراكيب وتفسير (الانشغافات) والانحرافات عن السياق ، أي عما كانوا وغيرهم عامة قد ألفوه من قبل » - ص ٣ .
(٣) تقول أيضاً في تحليل البحث المأزوم عن معنى ، معلقة على عدد من الكتب - من بينها كتاب كرمود المحس بالنهاية - ما يلي :
« من هنا تأل مساعينا المحمومة المهادرة لإيجاد معنى ، لبناء أنظمة جديدة . ومن هنا يأل ظهور علم المعاني والدلالة والعلامات مؤخرًا التي تتدارس المعنى وفعله ... والتي تحاول جاهدة بناء تراكيب عقلية تقنع خلف الخطاب البشري وليس ملاحظة هذا الخطاب وتقديم الشروح عنه بحسب » - ص ١١ .

- (٤) جمال النبطي ، الزينى يركلت (طبعة دار الشروق ، ١٩٨٩) .
(٥) في الخطاب الروائي وأثره برابع بنختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة (الرباط : دار الأمان ، ١٩٨٧) : لاسيما ص ٩٣ - ٩٨ .
(٦) في نقد السرد ، تراجع مقالة تودوروف مقولات السرد الألف في آفاق (مجلة كتاب المغرب) ، العدد ٨ - ٩ (١٩٨٨) .
(٧) ليالي ألف ليلة (مكتبة مصر ، ١٩٧٧) .
(٨) الألفيال ، فصحى غانم (مكتبة روزاليوسف ١٩٨١) .
(٩) لللغة ، صنع الله إبراهيم (بيروت : دار الكلمة ، ط ٢ ، ١٩٨٣) .
(١٠) الجازية والدرويش ، عبد الحميد بن هدوقة (الطبعة الجزائرية) .
(١١) عزيز السيد جاسم (السيد س) ، مجلة المعرفة ، ١٩٧٩ وكذلك الديك وقصص أخرى ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢) .
(١٢) زكريا تامر ، النمرود في اليوم العاشر « الملك » (بيروت : دار الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨١) .
(١٣) محمود درويش ، آخر الليل « دار العودة ١٩٨٤ » ، ص ٢٢ ، ١٩ .
(١٤) أحمد عبد المعطي حجازي ، الديوان ، (دار العودة ط ٣ ، ١٩٨٢) ، ص ٤٨٢ .
(١٥) عبد الوهاب اليان ، الديوان (دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٩٠) .
قصائد (الحرف الثالث) ، ج ١ ، ٣٠ - ٤٣١ ، (الأهداء) ٤٤٤ (قراءة في كتاب الطواسين) ، ٣٧٥ .
(١٦) محمود درويش ، ديوان آخر الليل ، ص ١٢٣ .
(١٧) عبد العزيز المقالح ، أرواق الجسد العائد من الموت (دار الآداب ، ١٩٨٦) ، ص ٦٠ .
(١٨) حميد سعيد ، الديوان (الآديب ، ١٩٨٤) ، ص ١٤٨ - ١٥٢ .
(١٩) محمود درويش ، آخر الليل ، ص ٧٧ .
(٢٠) ممدوح عدوان ، تلويحة الأبدى المنصبة (دار العودة ، ١٩٨٢) ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

أقنعة الفانتازيا

من سفر التكوين : في البدء كان القمع

غالى شكرى

كان القمع في بنية المجتمع الثورى السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصرى السابق على هذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه ، بل كان موضوعاً مشتركاً بين تيارات الفكر الاجتماعى والسياسى على وجه العموم . كان خالد محمد خالد في « الديمقراطية أبداً » أو « هذا أو الطوفان » عام ١٩٥٣ صيحة مبكرة ، ثم توالى أعماله « لكى لا نحرثوا في البحر » ١٩٥٥ و « في البدء كانت الكلمة » ١٩٦١ حيث كان صدامه العلنى الشهير مع رئيس الدولة في « المؤتمر الوطنى للقرى الشعبية » ١٩٦٢ . أما التاريخ الفارق لأزمة الديمقراطية فقد كان عام ١٩٥٤ نقطة التحول الحاسمة نحو النظام الشمولى ، حين تم بالتدريج تصفية المفهوم الليبرالى من مؤسساته الدستورية . وحوالى ذلك التاريخ كتب لويس عوض مقالاته الشهيرة في جريدة « الجمهورية » ١٥ و ٢١ و ٢٣ مارس ١٩٥٤ والى عاد فجمعها في كتابه « لمصر والحربة » عام ١٩٧٧ ، وكذلك كتب إحسان عبد القدوس مقاله الأشهر « الجمعية السرية التى تحكم مصر » بمجلة روز اليوسف ٢٢/٣/١٩٥٤ . كان قد تم إلغاء الأحزاب ، وتأسس الحزب الواحد ، وأغلقت صحف المعارضة ، ودخل ممثلو التيارات السياسية ، كافة ، السجن والمعتقلات .

و « ثرثرة فوق النيل » ١٩٦٦ و « مرامار » ١٩٦٧ . وكان الحوار بين العدل والحرية هو البنية جبهة الصوت في هذه الأعمال كلها . لم يكن الرجل معيلاً ، بل كان منحازاً إلى ارتباط هذه الثنائية بمفهوم « النهضة » - التراث (الديني ، الوطني) والعصر (مفهوم للتقدم الغربى) - مؤكداً أن انفصام عرى هذا الارتباط يفضى إلى الدمار . وكان محفوظ في ذلك مخلصاً لتاريخه الأدبى الذى يرى الزمان والمكان بيئة محاصر « التطور » بحتمة الأقدار . وكان مخلصاً أيضاً لتعددية « الأنماط » الفكرية الاجتماعية التى « تمثل » شريحة أو تيار ، يقوم من خلالها بعرض « وجهات نظر » متصارعة . ويؤكد النمط أن يكون مطابقاً لوجهة النظر المطابقة بدورها لواقع وأحلام تلك الشريحة أو الفئة أو ذلك التيار . والمؤلف في هذا النوع من الكتابة هو « المحرك الأول » بالمفهوم الأرسطى أو هو « القدر » بالمدلول الكلاسيكى . غير أن محفوظ ومن قبله توفيق الحكيم ومن بعده فتحى غسانم ويسوف إدريس ، استشعروا منذ بداية الستينيات أزمة البناء الروائى التقليدى . ولم تكن في صميمها أزمة الحرفة . كان مفهوم الكتابة ذاته في مآزق المعادلة التوفيقية للنهضة « التراث والعصر » . وفي وقت بالغ التبكير كان هناك من حاول أن يثقى عصا الطاعة على البنية الروائية السائدة . كان أمين ريان قد نشر روايته « حافة الليل » عام ١٩٥٤ ، ولكن أحداً لم يستمع إلى هذا الصوت الناشئ في صخب الاحتفال السياسى بما سعى الواقعية . كانت تلك « الواقعية » ذاتها صوتاً جديداً تتواءم بينته مع احتمالات البنية الاجتماعية - الثقافية الجديدة . لذلك سطع نجم « الأرض » لعدد الرحمن الشرقاوى في العام نفسه ، لأن بينتها الداخلية لم تخرج بالذوق العام على التقاليد « المرعية » في صياغة الزمن ونحت الشخصيات وتنميط اللغة ، وتكوين المواقف . كان الذى تغير هو « الموضوع » فحسب . وهو الأمر نفسه الذى حدث قبل هذا التاريخ بعشر سنوات ، حين أصدر عادل كامل « ملهم الأكبر » ، إذ كانت صوتاً ناشئاً في سياق البنية الرومانسية السائدة في عصرها حتى على نجيب محفوظ نفسه ، حين كان ينشر رواياته المسماة « تاريخية » ، أى أن هناك نوعاً من الكتابة في كل العصور ، يرتاد المجهول نحو بنية جمالية حديثة ، يحجب صوتها زحام الأصوات الأقل حداثة والأكثر انسجاماً مع البنية الجمالية للتطور الاجتماعى .

وربما كان الاحتجاج الأدبى الأول على ما يجرى هو قصيدة صلاح عبد الصبور « عودة ذى الوجه الكتيب » (يونيو ١٩٥٤) . ولكن مسيرة النظام الثورى كانت من التشابك والتعقيد إلى حد أنها دفعت إلى الحيرة والقلق أكثر مما دفعت إلى الاحتجاج أو التأييد . كان الإصلاح الزراعى ، وتأميم القناة ، ثم عدوان السويس ، والبدء في تحصيل المصالح الأجنبية مجموعة من الخيوط المجدولة في صغيرة واحدة مع تصفية الحركة النقابية والإعلامية والجامعية والسياسية من أية مظاهر للتمديدية قائمة أو محتملة . وكان قد تم في وقت مبكر إعداد العاملين لخمس والبقرى في كفر الدوار (سبتمبر ١٩٥٢) وكذلك ستة من قادة الإخوان المسلمين (١٩٥٤) . غير أن التداخل بين إنجازات الاستقلال الوطنى وتعميد الطريق أمام التنمية ، غرس بذور الحيرة والقلق في تربة صالحة لازدهار التناقضات .

وربما كان الاحتجاج الأدبى الثانى على ما يجرى هو « صمت » نجيب محفوظ بين عامى ١٩٥٤ و ١٩٥٩ ، فلم يكتب حرفاً واحداً طيلة هذه الفترة متأسلاً أهوال هذا التناقض ، حتى شرع في كتابة « أولاد حارتنا » بياناً روائياً حول ارتباط العدل بالحرية . كان المثقف والعامل المصرى في غياهب السجون حينذاك ، والمفارقة المزدوجة هي أن رواية محفوظ تنشر على أوسع نطاق في أكبر صحيفة يومية (الأهرام) ، ويعددها بقليل تبدأ الإجراءات الاجتماعية المعروفة بالتأميم ، بينما « المناضلون » من أجل هذه الأهداف وراء الأسوار . كانت الرسالة مزدوجة أيضاً : لا بأس من « الكلام » أما الفعل فأمره احتكار لنا ، ولا بد من التنمية ولكن بقيادتنا . ونون الجماعة تعود إلى السلطة المنفردة بالحكم .

كان محمد عصفور رجل القانون يكتب في ذلك الوقت عن أزمة الحرية في الشرق والغرب ١٩٦١ . وكان ثروت أباطة يكتب عن « شئ من الخوف » . ويقوم القطاع العام بتمويل نقلها إلى فيلم سينمائى . وكانت « عقدة » نجيب محفوظ قد انحلت برواية « أولاد حارتنا » فانتقل من التجريد المباشر إلى التجسيم الرمزي في « اللص والكلاب » ١٩٦١ و « السماء والحريف » ١٩٦٢ و « الطريق » ١٩٦٤ و « الشحاذ » ١٩٦٥

وعبد الرحمن الشرقاوى على اختلاف رؤاهم وتكويناتهم الثقافية ومواجههم . كان الجزء السياسى إلى العصر المملوكى أو ألف ليلة والجاسط والسيد البدوى عنوانا حاسماً على ازدواجية الوجه والقناع ، وثنائية التوفيق بين التراث والعصر . كان القمع هو الإشكالية الأولى لمسرح السنينيات فى مصر ، ولكنه «قدر مقدور» فى «الفرافير» ، أو لأن السلطان عاجز أو غائب ، والنيب كل العيب يكمن فى الحاشية ، كما نفهم من «بير السلم» ، أو أنه يرضى بالقانون على حساب السيف فى «السلطان الحائر» ، وأنه يبادر بمنح «مندبل الأمان» لخلق بغداد .

ربما تميزت الرواية على المسرح فى كونها اهتمت بالقمع فى النسيج الاجتماعى ، بينما اهتم المسرح بالمعادلة بين الحاكم والمحكوم . ولكنها معاً لم يخرجاً على إطار المعادلة التوفيقية بين «التراث» و «العصر» : أو التزاوج بين الحامة الوطنية والبنية الجمالية الغربية الشائعة . فى أقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل العظيم بقيت المعادلة ذاتها فى مفهوم الكتابة ، وإن تكيفت بقدر ما تستطيع من متغيرات الشكل فيها دعى بالرواية الوجودية ، أو ما أسمته سيمون دى بوشوار بالرواية الميتافيزيقية ، مضافاً إليها التوظيف المتأخر لبعض الأدوات المأخوذة أصلاً عن فرجينيا وولف وجيمس جويس وفرانز كافكا ومارسيل بروست ، كتيار الوعي ، وتداخل الأزمة واستخدام الحلم ، ووجدانية الفرد ، وديكورات الغربة ، وتبادل المواقع بين الضمائر ، ومحاصرة الزمن بين رقة الذات وبقعة المكان .

كانت معادلة التراث والعصر التى صاغتها «النهضة» فى مفاهيم الكتابة وأدواتها ، قد تجسدت أصلاً فى محاولة تجسيد البنى الاجتماعية ، ولم يكن تحديث التجارة والصناعة والزراعة فى مراحل النهضة المختلفة بمجزل عن محاولات «تحديث» مفاهيم الكتابة . وقد تم هذا «التحديث» وذاك فى إطار تلك المعادلة التى أبدعها القوام الاجتماعى ، وهو يتشكل وتبدأ فى أحضان الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والديمقراطية ، وهو ذاته الكفاح من أجل إكساب «الشخصية المصرية» قوامها المميز . ولم يكن تاريخنا الحديث والمعاصر خطأ واحداً مستقيماً أو حتى حلزونياً ، فقد تلازمت النهضة مع ظاهرة السقوط فى وقت واحد ، والأرجح أن بنية السقوط كانت كامنة فى النهضة منذ

لم تكن أزمة الحرفة إذن هى التى وضعت الرواية المصرية مع بداية السنينيات فى مأزق هولمل «أولاد حارتنا» ذاتها كانت عنواناً لهذا المأزق ، فقد اضطر الروائى المنغمس طيلة تاريخه الأدبى السابق فى التفاصيل اليومية ومشاكله الواقع المباشر ، بصفته إطاراً مرجعياً وحيداً ، إلى «التجريد المباشر» أى صياغة مجموعة من الأفكار المجردة فى «قالب» روائى ، يتحول فيه النمط إلى مجرد قناع . كانت «أولاد حارتنا» عنواناً لأزمة أكثر شمولاً من «الحرفة» . ولم يكن صمت الروائى لأكثر من خمس سنوات مجرد عنوان لاحتجاج سياسى ، وإنما كان تأملاً ومعاناة لمأزق : مفهوم الكتابة . كانت الرواية التقليدية فى الغرب من حيث هى بنية جمالية ، قد احتضرت منذ وقت بعيد ، وأقبلت «أخبار» وأحياناً نماذج أو مقالات عن «الموجة الجديدة» أو «الرواية الجديدة» وأيضاً ما سعى بمسرح العبث أو اللا معقول . ولكن الواقع الغربى بعد الحرب العالمية الثانية ، كان يختلف عن الواقع المصرى بعد الحرب العربية الاسرائيلية الأولى ، والسياق الفكرى للفلسفات الوجودية والمناسخات الأوروبية للعبث واللا جدوى ، كان يختلف عن السياق الفكرى العربى . لذلك لم يكن الصدى لدى أصحاب معادلة «التراث والعصر» هو محاكاة آلان روب جرييه وميشيل بوتور وناتالى ساروت وصامويل بيكيت فى الرواية أو جون أوزبورن وهارولد بنشر وأرنولد ويسكر وأداموف وأرابال ومونسكو وصامويل بيكيت فى المسرح ، بالرغم من حضور هذه الأساه كلها فى مقالات النقد أو النماذج المترجمة . وإنما كانت أقصى محاولات «التجديد» الروائى عند هذا الجيل هى إمعان النظر فى «غشيان» سارتر و«غريب» كاسى . هنا ، كان المشروع الوجودى يحمل فى ثناياه إشكالية الحرية والالتزام معاً - وقد جاءت أعمال عفاوظ الملتبسة طيلة السنينيات - إلى جانب أعمال الحكيم وفتحى غانم وإدريس - بمثابة مظلة للتجديد ، فكانت أشبه بالقابلة التى تنتظر الوليد المجهول .

لم يكن المسرح فى واد آخر . ولكن إشكالية القمع التى أمتست الحامة الدرامية الأولى لم تكتشف فى غير أعمال محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور وصالح عبد الصبور إلا على التجريد الفكرى والتتميط الرمضى فى أعمال الحكيم والفريد فرج وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس

وقد صدرت «بنك القلق» عام ١٩٦٦ ، وأسماها الحكيم «مسرواية» موحيا بأنها بنية واحدة يتداخل فيها السرد والحوار . ولكن النص يخدع صاحبه ، لأن الانفصال بين الأداتين يشير إلى أزمة الكاتب والكتابة ، وليس خروجاً من المأزق . هناك توازٍ بين مستويين لا يلتقيان ، وكان الكاتب أراد أن «يتخلص» من كتابة مسرحية شرع فيها أو رواية فكرها . وظنه تعديداً أن يجمع بين السرد والحوار في نسق واحد ، بينما الحوار في أية رواية لا يحتاج إلى شفع من هذا الفصل المتعصف بين المستويين . لا يضيف الحوار ملمحاً درامياً يستحق الاستقلال ، ولا يضيف السرد دلالة خاصة تفرض الانفصال . ينطلق المؤلف من بنية السيرك حيث «الثلث البشرى» الذى تقع قاعدته على الأرض وقمته في الفضاء ، ويستحيل الجسد الإنسانى عنصراً في تكوينين يشير إلى المدخل الذى يذلف عبره «أدهم» القادم توأماً من السجن السياسى نحو «الموالد التى يجلس إليها نساء مع رجال ذوى جيوب سميكة كضروع البقر صلى المذاود» (ط أولى - المعارف ص ١٠) . بهذه المفارقة «يتكوّن» ذلك المثقف الذى دخل المعتقل بسبب قصائده حول العدالة الذهبية . وهى المفارقة المركبة ، فهو أيضاً المثقف المفلس في دولة «الاشتراكية» . ويصل توفيق الحكيم بالسخرية إلى مداها الأخير ، فالقلق الذى يشعر أدهم بوطأته لا يفضيه وحده ، لأن الرقص الذى يشاهده في الصلاة أقرب إلى «الجنون العام» و «ما من أحد الآن في حالة طبيعية» . لذلك يحوّل الكاتب المونولوج الممكن إلى حوار مستحيل ، فالآخر - شعبان - الذى يلتقيه أدهم في حالة الإفلاس ، ليس شخصية أخرى ، وإنما هو «القارى المضمرة» لشخصية أدهم . وهكذا كان الفصل بينهما في «حوار مسرحى» نوعاً من الإفراج عن المكبوت ، وتسرباً لسوى الذات الزائفة . وبدلاً من تفسير التراكم السردى بالمونولوج اصطنع الحكيم هذا الآخر الوهمى الذى يبدد احتمالات الازدواجية أو إمكانية القصص التى تبرر «القلق» . لم يكن أدهم شيوعياً ولا أخصاً مسلماً كما اعتادت التبسيطات الذهنية في الرواية المصرية أن تحاكي «الواقع» أو تصور «المقصوع» ، وإنما كان أدهم أقرب إلى الحلم الباحث عن الفردوس المفقود . يتطلع بالشك إلى «الفردوس» المرسوم سلفاً في «تنظيمات» هؤلاء أو أولئك . إنه المثقف ، الفرد ، يفنى للمطلق ، يرفض التجسيد النظرى للمعارضة والتطبيق

نشأتها ، بسبب الولادة الاجتماعية المهجين للقوام الاجتماعى المصرى الحديث ، وكانت أزمة السقوط في برائن القهر الأجنبى والمحل أطول عمراً وأعرق غوراً من أزمة النهضة . من هنا لم يكن «التراكم» الاجتماعى - الثقافى أحادى الجانب ، وإنما كان لمنجزات النهضة تراكمها ، وكذلك تجليات السقوط . غير أن تراكم الإخفاقات والمزائيم في مختلف صورها هو الذى أوصلنا في تغيره الكيفى إلى هزيمة ١٩٦٧ ، أى ونحن في ذروة أهم مسراحل النهضة ، بدأت رحلة الانحدار السحيق ، لأن تلك الذروة قد اشتملت - طول الوقت - على نقيضها : السقوط في برائن الاحتلال والقمع في آن .

وكان المستر في بنية النظام والمجتمع المنهار ، هو تلك المعادلة التى عاشت بين الحين والآخر حوالى قرن ونصف . سقط «التوفيق» بين التراث والمصر في الإطار المرجعى - الواقع - وكان لابد من أن يسقط في الكتابة . وهذا هو «المأزق» الشامل الذى واجه مختلف الأجيال التى ارتبطت اجتماعياً وثقافياً بتلك المعادلة النهضة القديمة . لقد بذل الحكيم ومحمود وإدريس ولويس عوض وغيرهم أقصى ما يستطيعون من طاقة وجهد لاستنفاد «المعادلة» من الانقراض ، دون جدوى ، لأنها كانت بالفعل قد سقطت . ولا يخلو من مغزى في هذا السياق أن يكف يوسف إدريس عن الكتابة أكثر من عقد ونصف ، مهما كتب من مئات المقالات . ولا يخلو من المغزى أن ينشر توفيق الحكيم فصلاً مسرحياً عابثاً ، كأنه يحاكي «الشباب» في الكتابة الجديدة الفاضية ، بتوقيع مستعار . ولا يخلو من المغزى أن «الحرايش» أهم أعمال محفوظ خلال ربع قرن تنتمى إلى ماضى «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» معاً . ولا يخلو من المغزى أخيراً قول لويس عوض «نحن من أشباح الماضى» .

كان الجليل قد كف عن الكتابة ، واستعاض عنها بما يرادف الصمت أو تكرار ما سبق أن قيل بصورة أفضل . كان الحد الأقصى الذى توصلت إليه رؤى هؤلاء الكتاب وسواهم عشية الهزيمة وغدائها إدانة «جهاز الأمن» سواء بتلفيق العلاقة بين السرد والحوار في «بنك القلق» لتوفيق الحكيم ، أو بتحقيق صحفى في «الكرنك» لنجيب محفوظ ، أو بتطبيق الوجهة على القناع في «محاكمة فار» لعبد الله الطوخى .

الحالم بالعدالة الذهبية هو الذى يخساره الحكيم دالاً على متناقضات «دولة العدل» لآلعية من السيرك إلى السيرك المضاد ، بينما يختار البنية الذهبية للهرم المقلوب من «الإشارة الموازية» التى يمثلها منير عاطف البرجوازي المتق فى قلب «دولة العدل» ذاتها ، وهى الإشارة التى تجد منظورها فى مواجهة أدهم لأحد زملائه القدامى من الصحفيين المخبرين : «هل المجتمع يتغير حقاً ؟ ومن أية وجهة نظر يتغير ؟ وإلى أى مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقاً تغير حقيقى من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟» (ص ١٢٧) . أو منطوق أحد زبائن بنك القلق : «ما يلقىنى هو أن أشعر أن لا أعيش فى مجتمع تقدمى بالمعنى الحقيقى» (ص ١٣٤) . أو منطوق زبون آخر : «كل إنسان فى حاجة إلى أن يتكلم وأن يصيح وأن يوافق وأن يعارض» (ص ١٦٨) . لم يكن هؤلاء الزبائن وغيرهم إلا تموجات المونولوج ونوئات الصوت الواحد لأدهم ، فهى مناجيات أكثر منها محاورات . وهذه المناجيات هى التى سجلها أدهم أو شعبان على نفسه ، وليس على الآخرين . وليس الاكتشاف الأخير بأن هذه السجىلات تذهب فى النهاية إلى جهاز الأمن إلا تأكيداً نهائياً لإطار المثقف - الذى يتحول صوته إلى كلمة من ذبذبات الأحرف - وهو الإطار المزدوج ، يعلم أنه معارص ولا يعلم أنه يسلم نفسه ، لقاء المكبوت والمعلن فى الكوميديا السوداء أو المثاسمة الهزلية . أما الحضور المكثف للبرجوازي المتق فى قلب «الجهاز الإشتراكي» ، فهو بالرغم من سخرية المستوى الخارجى للمفارقة ، إلا أنه يخلو من الازدواجية والفصام طالما كانت هذه «الإشارة» موازية لدولة الشعار الذهبى والفعل المعاكس . وكان الحكيم قد عمد فى المدخل إلى إيراد المشاهدة فى لعبة المثلث البشرى ، حيث يمكن لسعلة صغيرة أو عظمة مجاعة تصيب أحد اللاعبين أن تطيح بهذا البناء «الراسخ كالبيان» (ص ٩) ولا ينطق أدهم ، مجرد النطق ، بهذه الحاضرة : «إن مجرد التفكير فى العظمة أو السعلة ، وتصور هذا البيان الشامخ وهو يتدرب فوق رأسه بين ضحكات الناس فى الصلاة ، لكفى بأن يحدث الكارثة» (ص ١٠) .

وكان هذا أقصى ما استطاعت هذه الرؤية أن تنجزه قبل وقوع الكارثة فى صيف ١٩٦٧ : ما دعاه رئيس النظام نفسه

والإشتراكي» للدولة سواء بسواء . لم ير حلمه هنا أو هناك ، فكان نصيبه السخرية من المعارضين والسجن من المؤيدين . لذلك كان التفكير فى تأسيس «بنك القلق» امتداداً معكوساً للعبة السيرك التى انطلق منها المؤلف . هذه لعبة وتلك لعبة ، ولكن الهرم البشرى لم يخفف من معاناة «القلق» لدى الرافضين فى جنون والآكلين فى جنون ، وانقلب الهرم ، فأضحت قمته أسفل وقاعدته أعلى واسمه «بنك القلق» . وتستمر المفارقة فى شخصية «منير عاطف» الرأسمالى السابق «ومن نعم الله أننا نسير على سياسة كل شىء بمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة . ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله» (ص ٩٨) . وكما أن أدهم وشعبان كانا مونولوجاً داخلهما للمثقف الضائع بين المفارقات الساخرة ، فقد جاء منير عاطف إشارة موازية فى النظام الدلالى يصل بالمفارقة المركبة إلى حدودها القصوى . المستوى الخارجى للمفارقة أنه «الرأسمالكي» ، أما المستوى الداخلى فهو أنه ، دون تدخل من الدال فى المدلول ، يقرب سيرك «المثلث البشرى» فى اللعبة الانتحارية ، إلى «بنك القلق» فى اللعبة الختامية ، وإذابه ، دون غيره ، قناة جيدة التوصيل للحرارة إلى «جهاز الأمن» . يحول الفكرة البوتوية لدى المثقف إلى يقضيها ، فهو يوظف حلم تصفية القلق من مجتمع الخوف إلى أحد أجهزة الرعب . ويتحول المثقف الحالم دون أن يدري - وهى ذروة السخرية - إلى أداة فى جهاز نشر الخوف ، عكس ما يتوهم تماماً . بنك القلق الذى أرادته إنقاذاً من الخوف ، هو ذاته مكتب الأمن ، وهو ليس أكثر من مخبر . ولكنه لا يعلم ، أو أن جزءاً منه لا يعلم ، فالحكيم يضع شعبان داخله كالفارسى الخفى . يقول أدهم «هذا مجتمع برجوازي داخل قماط اشتراكي . اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح» (ص ١٩٠) . أما شعبان فيستعبر له الحكيم مشهداً من برونتى فى روايتها «جين إيسر» حيث يكشف فى القيلاب المهجورة التى تسكنها شقيقة فاطمة المجنونة أشرطة التسجيل التى يخفيها منير عاطف حين تسليمها إلى جهاز الأمن ، وهى الأشرطة التى يقوم أدهم وشعبان بتسجيلها لزبائن «بنك القلق» . وتبلغ السخرية محطتها الأخيرة حين يطلب أدهم من شعبان إبلاغ الشرطة .

غير أن البنية الداخلية للمفارقة هى أن المونولوج الشاعرى

الثقافية لهذه الرموز مقابل الصمت عن المحورين الرئيسيين في رؤيا النهضة «المصرية» ، الليبرالية . ولم يكن حالها من المغزى في هذا السياق أن يتدخل رئيس الدولة شخصياً لوقف المقالات النقدية السالدة التي كان يكتبها أحمد رشدى صالح في «الجمهورية» عام ١٩٥٧ عن أدب الحكيم ، ويمنح المنقود قلادة الجمهورية من الطبقة الأولى ، ويصرح بما أصبح قولاً مأثوراً «لقد تأثرت في شبابه الباكر برواية عودة الروح» . وبالرغم من أن الديمقراطية ظلت هاجساً ملحاً على وجدان الحكيم ومحفوظ ، إلا أن نقدهما «للسليبات» ظل في نطاق البنية الأساسية للنظام كأنها من مشاغل أهل البيت ، أما الوطنية المصرية والليبرالية فقد ظلت «مكبوتاً» مسكوتاً عنه . لم يتخل عنه تكوينها الأصل لحظة واحدة ، فالوعى الغائب لم يكن بالمعنى الدارج الذى شاع بين الناس إثر ظهور كتاب «عودة الوعي» ، وإنما كان وعياً مكبوتاً ، فهو غائب عن العلن لا أكثر . وما إن أقبل الحكم الجديد ، برجيل العهد الناصرى ، يجعل عالياً رايات «المصرية» و «الليبرالية» حتى تراءى للحكيم ومحفوظ وحسين فوزى ولويس عوض أهم جميعاً وأمثالهم يستعيدون «وعيمهم» الغائب ، أو أن دورة الزمن آلت إلى الإفراج عن وعيم المكبوت . وجاء البيان النظرى البسيط في «عودة الوعي» أشبه بالمشور السياسى ، والبيان الفنى البسيط في «الكرنك» أشبه بالتحقيق الصحفى يعلنان الانسجام التام بين التكوين التاريخى الأصل - ثورة ١٩١٩ - وتحقيق الحلم بعودة اسم «مصر» بدلاً من الجمهورية العربية المتحدة ، وبالنصر في حرب ١٩٧٣ بدلاً من الهزيمة .

تحت السطح كان اللقاء مع ثورة يوليو في بداياتها الأولى عند أعتاب المعادلة التوفيقية للنهضة «الثراث والعصر» ، وكانت نقطة الانقراض عند أعتاب المعادلة التي شيدت الثورة مدخلها ولم تؤسس بنائها قط «القميية العربية والعالم» . وقد بدا العهد الجديد التالى للمرحلة الناصرية كما لو أنه عودة إلى «جوهر» المعادلة القديمة ، إذ رفع شعار «العلم والإيمان» وشعار «مصر ذات السبعة آلاف سنة» وشعار «التعددية» بدءاً من المنابر إلى الأحزاب إلى حرية الصحافة . هكذا اكتشف الحكيم ومحفوظ نفسيهما في النظام الجديد ، يتحققان للمرة الأولى بعد ثورة ١٩٥٢ . لم يكن الأمر «مسيرة» للنظام الجديد ، أو التماساً

بسطوط دولة المخابرات . وما أن كل دولة في العالم والتاريخ لا تستغنى عن جهاز الأمن . فإن الإدانة التي ساقها الحكيم لتوسيع صلاحيات مؤسسة الأمن أقبلت من داخل البنية الثقافية - الاجتماعية للنظام أكثر اختزالاً وتبسيطاً من التركيب المعقد لآليات القمع وتغيب الحرية في مجتمع محدد وسياق تاريخى ملموس . كانت الثنائية التوفيقية في علاقة العدل بالحرية تسمياً بالثقافة الأصلية في علاقة النهضة بكل من التراث والعصر . وكانت «بنك القلق» عنواناً بارزاً لأقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل ورؤياه النهضوية : الفصل للمتصف بين السرد والحوار ، التناظر والموازاة بين الأفكار ، اعتماد المغارقة أساساً مزدوجاً لبنى السخرية في مقابلة المأساة .

بعد الهزيمة وحرب ١٩٧٣ أصدر نجيب محفوظ روايته «الكرنك» عام ١٩٧٤ وهو العام نفسه الذى أصدر فيه توفيق الحكيم كتاب «عودة الوعي» ، وقد شاء الكثيرون أن يربطوا بين هذين العملين وبداية الحملة على النظام الناصرى السابق . لذلك لا بد من وقفة قصيرة للقول بأن الانتساء الرئيسى للكاتبين كان دائماً لثورة ١٩١٩ فيها من جيل «الوطنية المصرية» و «الديمقراطية الليبرالية» مع ميل الحكيم إلى فكرة «المستبد العادل» التي ارتادها محمد عبده ، وميل محفوظ إلى أجناس الراديكالى في حزب الوفد المعروف باسم الطليعة الوفدية ، التي كان من أبرز قادتها محمد مندور وعزيز فهمى وتبقى الوطنية المصرية والديمقراطية الليبرالية بمثابة النسق الرئيسى لرؤيا النهضة في مرحلة «الاستقلال الوطنى» . ولما أقبلت ثورة ١٩٥٢ كانت في جانب منها استجابة لمشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وفي جانب آخر كانت امتداداً وتطوراً ، وفي جانب ثالث كانت انحرافاً . أما الاستجابة فكانت لنداء الاستقلال الوطنى عسكرياً وسياسياً واقتصادياً . وأما الانحراف فقد كان عن الديمقراطية الليبرالية . ومن ثم فالأمر الطبيعى هو الترحيب الحار من جانب جيل ثورة ١٩١٩ بمنجزات الاستقلال ، والتحفظ على القومية العربية ، والرفض للحكم الشمولى . ولكن النظام الثورى الذى يحتاج إلى دعم الوجهات الثقافية الموروثة عن النظام السابق ، أمكنه بالتدريج أن يلتقى بالغ رموزها في منتصف الطريق . أمكنه أن يعقد ما يشبه الصنفقة غير المنظوفة غير المكتوبة : السلطة

محمود أن ما توهموه حليماً مكتوباً يُبعث ويتحقق لم يكن إلا سراً خادعاً ، لأن التاريخ لا يعيد نفسه ، ولأن «المونتاج» لا يستطيع أن يسقط فقرة كاملة من التاريخ ليصل بين ماضٍ وحاضر دون سياق . وتؤكد مجدداً أننا مازلنا في «الفجوة المظلمة» بين معادلة للنهضة سقطت ، وأخرى لم يجرء أوانها بعد . ولكن الكاتب ، مهما بلغت عظمتها ، لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . لذلك بقيت الرؤيا القديمة لمحكم الفكر والجمال في مفهوم الكتابة عند ذلك الجيل العظيم . لا يخلو من الدلالة توقف توفيق الحكيم عن الكتابة بعد «بنك القلق» التي شاركت أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس عشية الهزيمة صيحة الإنذار بأن «البيت» أيل للسقوط . كانوا من أهل البيت ويدركون أن غياب الديمقراطية عن أساساته الأولى قد أفنى بجدرا البيت إلى الأبد . وحين سقط البيت كانت رؤى باهم العظيمة قد أدت دورها وانتهت ، ولم تعد يتقدمها أن تلهمهم بناء جديداً للمجتمع أو الفكر أو الفن . لذلك جاءت «كرتك» نجيب محفوظ إقصاحاً عن تكرار مبسط لقولة الحكيم في «بنك القلق» قبل ثمان سنوات : «إدانة جهاز الأمن ونجاوله» صلاحياته في مونولوجات متعددة ذات صوت واحد . أي أن تعدد الأصوات الذي تلمحه الفرضية الليبرالية قد تشكل في البنية القصصية من التوصيف الخارجي ، وكان الصوت مقسم إلى ذبذبت ترتدي كل منها ثوب «الشخصية» المتفردة . ولا مجال هنا أيضاً لفكرة «الشخصية» التي عرفناها في أدب محفوظ طيلة الستينيات نسفاً فرعياً من أنساق «غريب» كامس . وإنما نحن بلإزاء نمط ذهني لإشكالية القمع يلعب فيها المثقف دور «الدال» ، وجهاز أمن الدولة دور «المذل» .

في صفحة ٢٢ من الطبعة الأولى يقول الراوي وظلت معلوماتي تركز على الخيال حتى أتيت لي بعد ذلك بسنوات أن تفتح لي القلوب المغلقة في ظروف جد مختلفة ، وتقدم بالحقائق المربة ، وتفسر لي ما غمضت علي فهمه من الأحداث في إبان وقوعها . بهذا المفتاح كانت الرواية التي يكتبها هذا الجيل قد بدأت رحلة التراجع عن أقصى ما وصلت إليه محاولات التجديد المتمثلة في أعمال محفوظ نفسه وفي رواية «بنك القلق» للحكيم . كان محفوظ في آخر أعماله قبيل الهزيمة «ميرامار» ويعدها «المرايا» قد اعتمد تعدد الأصوات - الحوار المضمر بين

للأمان كما توهم الكثيرون وأشاعوا ، ولم يكن الأمر جزءاً من «حملة» مخططة أو مدبرة على النظام السابق . وإنما كان الأمر ببساطة إفراجاً للمكبوت من «الأسره» الذي علت أسواره أكثر من عشرين عاماً بمخبرات السلطة الثقافية وإرهاب القمع . لذلك كانت الصدمة عاتية من جانب الجمهور العريض من «مواقف» الكاتبين المؤيدة للعهد الجديد ، لأن هذا الجمهور لا شأن له بالمكبوت أو المسكوت عنه ، ولأن مضاعفات الإفراج عن المكبوت - وهذا هو الأهم - كانت قد خرجت عن إطار ثورة ١٩١٩ إلى زمن جديد . كان مستجيلاً إسقاط العشرين عاماً التالية لثورة ١٩٥٢ من التاريخ . كانت «الثورة» قد تحولت إلى قيمة معيارية وعلامة فارقة بين عصريين . لم تكن المسافة بين نهاية النظام الملكي وبداية عصر الانفتاح فراغاً يمكن تجاوزه ، والتعامل مع التاريخ كان عهد الانفتاح هو «التطور الطبيعي» والامتداد المستقيم للعهد السابق على الثورة . كان الزمن قد امتلأ بأجيال جديدة وبنيت اجتماعية - اقتصادية - ثقافية جديدة . أصبح هناك «مجتمع» جديد علمياً وعربياً وعالمياً . ولم تعد «الوطنية المصرية» هي ذاتها الرؤية الرومانسية لمرحلة الكفاح الوطني في ظل الاستعمار ، ولم تعد «الليبرالية» هي ذاتها الرؤية الديمقراطية التي أبدعتها مصالح الرأسمالية الوطنية في ظل حزب الوفد . وإنما استدعت الوطنية المصرية الجديدة ، برفقة سقوط المعادلة التوفيقية للنهضة ، انفتاحاً من نوع جديد مشبعاً بروح «الانفصال» عن العرب و«الاتصال» بإسرائيل . وهوليس انقلاباً على المدخل الناصري إلى معادلة القومية العربية والعالم فحسب ، بل كان الأمر انقلاباً على ذروة أمجاد الوطنية المصرية في ظل حزب الوفد ، حين وضع مصطفى النحاس حجر الأساس لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٥ . كان مفهوم الوطنية المصرية قد تغير من زمن إلى آخر . وكان المفهوم الليبرالي أيضاً قد تغير حتى إن تقنين الأحزاب والصحافة وترسانة القوانين المعادية للحريات لم يعرفها أي عهد سابق في تاريخ مصر المعاصر كما عرفها العهد الممتد طيلة السبعينيات . أقل شهر سبتمبر ١٩٨١ بالمشهد الاستثنائي الفاجع باعتقال رموز ألوان الطيف السياسية في مصر كلها ، مما أفنى إلى المشهد الاستثنائي الآخر ، بعد شهر واحد ، باغتيال رئيس الدولة بين ضباطه وجنوده في ذكرى انتصاره على «العدو» .

هكذا شاهد الحكيم و محفوظ وحسين فوزي وزكي نجيب

الحاقتين هي تجاوز « الأمن » لحدود التصنيف ، فهو يريد عملاء لا مناضلين ، حتى لو ناضلوا عن الدولة التي يحرسها . يسأل الراوى منير أحمد :

« تحت أى صفة سياسية يمكن أن أصنفك ؟
فقال بضجر :

— اللعنة على الصفات جميعا .

— من حديثك اقتنعت بأنك تحترم الدين ؟

— ذلك حق .

— وفهمت أيضا أنك تحترم السيارة ؟

— ذلك حق .

— إذن فأنت ؟

— أريد أن أكون أنا بلا زيادة أو نقصان

(ص ١٠٦)

وهو نفسه « الحوار » الذى دار بين أدهم وأحد زبائن « بنك القلق » .

وإذا كان منير عاطف فى « البنك » هو مفارقة الرأسمشتراكى ، فإن خالد صفوان فى « الكرنك » هو أنيساط المفارقة إلى عناصرها الأولية :

« براءة فى القرية

وطنية فى المدينة

ثورة فى الظلام

عين سحرية تمرى الحقائق

عضو حى يموت

جرثومة كامنة تدب فيها الحياة » (ص ١٠١) .

كان الحكيم معنيا ، على غير ما هو متوقع ، بالتناقض « الاجتماعى » فى جوهر المفارقة — بمعن السخرية فى أصل التكوين — أما نجيب محفوظ فقد عنته « النهايات » المتسقة مع جوهر المقدمات : القمع . وهذه ملاحظة تكشف التماثل فى الماهيات بين الكاتب وزمائه ، فالحكيم الذى لم يكن مشايخا لأية راديكالية اجتماعية يحرص على فضح التناقض المستتر بين المتناقضات . وصحيح أنه لم يسبر غور العلاقة بين هذا التناقض والقمع ، لكنه فضح ظاهرة « التفتيق » الاجتماعى الذى يمكن أن يؤدى إلى الكارثة . بينما نجيب محفوظ المعروف باتحيازه الاجتماعى النسبى اكتفى باختيار (اليسارى) ضحية

وجهات النظر المختلفة حول حدث واحد — وهو التعدد الذى ارتدته صفوف عبد الله فى « أمة الجسد » ١٩٥٩ ، وفتحي غانم فى « الرجل الذى فقد ظله » ١٩٦٢ ، وعمود دياب فى « الظلال فى الجانب الآخر » ١٩٦٤ . ولكن « ميسمار » ، النبوة ، و« المرأيا » ١٩٧٢ الشهادة ، كانتا ذروة البنية الليبرالية فى تجسيم الدال الخيالى والدلول المرجعى داخل النص وخارجه . وكانت اللغة الكلاسيكية عند محفوظ قد تنازلت عن تركيبها المعجمى لمصلحة التجديد المرتقب من خلال الارتحال فى أغوار الذات المستقلة عن العقل الجمعى . ولكن تحديث الحكيم المستمر للغة جعله يحرز سبق فى تشكيل الخيال الجمالى ، وانقسمت الرواية بين ذات مونولوجية فى الحوار ، وذات خارجية « تمثلى » ضمير الغائب .

فى « الكرنك » هناك الراوى الكلاسيكى فى أكثر أحواله تبسيطا وتقريرية ومباشرة ، ولسنا بإزاء رواية تسجيلية . بل الخروج المعلن للبنية الروائية عن كينونتها المستقلة بإقحام عنصر خارجى يفرض نفسه على السياق ، ويشكل « الوقائع » وفق ترتيب لا علاقة له بتعدد الأصوات . . لا قسرة صاحبة العزالتيلد والمقهى الجديد ، ولا إسماعيل الشيخ أو زينب دياب أو خالد صفوان ضماائر تتكلم . ليست « أصواتا » داخلية فى الواقع الروائى ، وإنما هى أصداء لصوت مكبوت فى ثنايا « الحوار » الذى يديره الراوى مع كل منهم . وهو نفسه صوت المؤلف . لذلك تنازلت الرواية عن جنسيتها وأمسحت تحقيقا صحفيا .

ومرة أخرى يتخذ نجيب محفوظ كالحكيم من المثقف اليسارى مادته المحركة لخيط « الحدث » ، ومن رجل الأمن مركزا لبلورته . ومرة أخرى كذلك يدفع « المناضل » من أجل التغيير إلى أداة تطارد قوى التغيير . وهى المفارقة التى أجاد الحكيم صياغتها للتدليل على أن « الآلة الجهنمية » لا تقبل بغير « مع » أو « ضد » . وهى مفردات معجم خالد صفوان ورجاله فى « الكرنك » . ولكن مثقف الحكيم كان « المطلق » للعدالة الذهبية ضمن قيود التصنيف والتنظيم والفعل ، مما أتاح لرؤياه نوعا من الشمول . وقد اختار محفوظ بدوره أحد « الأصوات » ليكون من « أبناء الثورة » المؤمنين بها ، ليصل بألية القمع إلى نهايتها القصوى حين تأكل الثورة أولادها . غير أن الدلالة فى

انتهاك عرض زينب دياب وتحولها مع إسماعيل الشيخ إلى مرشدين ، والعجز الجنسي يصيب حلمى حمادة . نتائج جزئية تصوغ تحقيقاً صحفياً متاعراً عن موعده . وهكذا تراخت أوصال الرواية التقليدية التى حاولت التجديد عقداً كاملاً ، ثم آلت دورتها إلى انتهاء .

ولم يكن اليسار الماركسى منذ نشأته في مصر بمعزل عن معادلة النهضة التوفيقية من منظور يختلف في الوجهة السياسية اختلاف بنية الاتجاهات الثقافية في هذا الوجه . كان كل اتجاه يرى « التراث » من زاوية وظيفية ، وكذلك « العصر » . كان البعض يرى التراث هو القيم الإسلامية العامة ، وكان البعض الآخر يراه في التراث التاريخي المصري ، وكان هناك من يراه في التراث الوطني الحديث والمعاصر . واعتقد الجميع أن « العصر » هو الغرب ، ولكن بعضهم رآه في التكنولوجيا والبعض الآخر في الفكر الأوروبي بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وفي هذا « الفكر » اختلفت الرؤى بين الاتجاهات الليبرالية والماركسية والوضعية . وكان الاختلاف ، بالطبع ، امتداداً للاختلافات السياسية والغايات الاجتماعية والمصالح الاقتصادية . ولكن الاتفاق كان في العنق حول معالجة النهضة بشائيتها التوفيقية ، ولم يكن الماركسيون خارج هذا الاتفاق . وإذا كان الليبراليون أو الوضعيون قد عونا بترجمة بلزاك وزولا وموسان ، فقد اهتم الماركسيون بنقل جوركي وتشيكوف وشوليوخوف ، وكان هؤلاء وأولئك يتمتعون جميعاً إلى شجرة واحدة هي الثقافة الغربية . ومن ثم لم يكن هناك فارق نوعي بين بناء الرواية المسماة تجارواً — في تاريخنا الأدبي المعاصر — بالرواية « الواقعية » أو « الاشتراكية » ، وبين الرواية المسماة تجارواً أيضاً بالرومانسية أو غير ذلك من مسميات ، واضعين في الاعتبار فحسب الفوارق الطبيعية بين المواهب والخبرات والفوارق المكتسبة من الاتجاه السياسي . أما ما عدا ذلك ، فلم يكن ثمة فارق نوعي بين « مفهوم الكتابة » عند عبد الرحمن الشرقاوي أو إسماعيل عبد القدوس ، أو بين إبراهيم المازني وإبراهيم عبد الحليم ، أو بين خليل قاسم ونجيب محفوظ . كان مفهوم الكتابة هو التوفيق بين هذا النسق من التراث — أو ذلك — ومصادر « العصر » المتباينة تبين الثقافة « الغربية » .

القمع ، ولكن آلية القمع هي التي عنته في المقام الأول . والتناقض الوحيد الذي أشار إليه كان بين هذه الآلية وأحد عناصرها ، يفتح أبواب قرفلة ، الرافضة السابقة صاحبة الكرنك حين قالت :

« توجد حولنا أسرار

فتمتعت :

— ربما .

— بل هو مؤكك ، جميع الناس يتكلمون ولكن من السلى يبلغ الكلام ؟ » (ص ٢٧) .

والكاتب لا يتردد في المصادرة على المطلوب من خارج النص حين يقول في لحظة سابقة على « تعدد الصوت الموحد » حرفياً « وعجبت لحال وطني . إنه رغم انحرافاته يتضخم ويعظم ويتمسك ، يملك القوة والنفوذ ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يبشر بانحمار إنسان عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه تضاد وتهاوت حتى صار في ثقافة بموضة ، ما باله يهض بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهك الجبن والنفاق والخواه ؟ » (ص ٢٨) . ثم يقرر : إن الآلة الجهنمية تطحن أول ما تطحن أصحاب الرأي والإرادة ، فماذا يعنى هذا ؟ » (ص ٣٣) . وتتحول القصة كلها ، بعدئذ ، إلى جواب هذا السؤال ، أو أنها تعيد إنتاج الجواب المضمحل في السؤال . بهذا المعنى فالقصة جواب سابق على السؤال ، ولا تشكل منظومتها الدلالية سؤالاً . والمفترض أصلاً بناء « القمع » على هيئة سؤال ، الأمر الذي شاده ارتكوسنلر في « ظلام في الظهيرة » وجورج أورويل في « ١٩٨٤ » . في عمليهما — أيا كان اختلاف الجماليات والدلالات — ارتسم القمع في سفر التكوين « الثوري » على هيئة شجرة من الأسلة ، جذورها في أرض الأطروحة الاشتراكية ، وجذعها في أرض التجربة الاشتراكية ، وفروعها منطلقة في سماء تغنى للاشتراكية ، ولكن عصارها جارية في شرايين القمع . ولم يتظر كلاهما ولم يعش أحدهما ليزهو بالرواية والبصيرة الحادة . لم تكن « نبوءة » بل وعياً راسخاً يفسر ضرورة السؤال . أما حين تصبح القصة جواباً مطروحاً على الأسئلة ، ولا يملك الكاتب رؤى السؤال ، فإن العمل يخرج على « مفهوم الكتابة » هكذا تصبح « النهاية » مجرد إدانة لآلية القمع دون الدخول في معقل أسرارها الخفية :

توفرت للطوخي كافة سبل الاختلاف عن الحكيم وعفوف من حيث الإطار المرجعي للتجربة التي عالجها في روايتهما : تيسر له البعد الزمني عن الدال والمطلوب ، وتيسر له أنه يتنمى إلى التكوين الواقعي للمثقف اليساري الذي تخيله الكاتبان الكبيران ، وتيسر له أنه من الجيل الأوسط الأقرب إلى روح التجديد المعاصرة لتاريخ الكتابة . كنا نتوقع إذن أن نطل معه على مشارف رؤية جديدة لإشكالية القمع ، تختشق البنية الأساسية التي سبق للأخوين أن قاما ببناء فوقها ، فماذا حدث ؟

بذل الكاتب جهداً خارقاً لتجديد البنية الروائية ، إذ شرع منذ البدء يقدح أبواب الفانتازيا ، حين افتتح النص بأن « الفأر هنا فأر حقيقي وليس رمزاً ، والمحاكمة التي جرت له محاكمة حقيقية » (ص ٧) . ويسارع الكاتب إلى إفساد هذا المدخل منذ البداية أيضاً حين يقول : « ولابد أن نؤكد من الآن أننا لسنا حيال إحدى قصص العيث وشططحات الخيال » (ص ٨) . هذا الارتباك الشديد بين الوجد بالحللم الكابوسي والإيهام الشديد بالواقعية ، هو الذي يسبب شرخاً بنائياً بطول العمل وعرضه . كان « الفأر » شبيهاً بحشرة كافكا ، ولكن الكليوبسي الكافكاوي هو ذاته البنية الروائية بكاملها دون أى « تنوء » وأقمى أورمزي . أما في « محاكمة فأر » ، فنحن برفقة إسماعيل يسرى الشاعر ، وكمال البدرى المحامي وأحمد رضوان المستشار والمثاديبى الموظف الصغير ومنصور البهاوى المجند المهارب ، وعرفان أبو الليل ، وحازم سعد الطالب والصحفي الناشئ ، وإبراهيم العلائي عامل النسيج في « زنزاة » . والبدية « لحظة نوم » أو غيبوبة أولئك الذين أمضوا خمس سنوات في « سجن المحاربين » النسائي في الصحراء ، لا يعينهم من شئون الحياة سوى الإفلات من الفناء دون أمل .

نحن إذن إزاء « المثقف اليساري » في حصار القمع ، وليس الموظف الصغير أو الشريد أو عامل النسيج إلا من قبيل التعليقات البشرية التي تحيط « المعنى » بالهوامش . وسوف تبدأ الفانتازيا بظهور الفأر الذي يصطدم بالمثاديبى أثناء نومه . ويدور الحوار حول مستقبل الفأر ثم الاتفاق على محاكمته . ومرة أخرى ما أبعد « محاكمة » كانكا عن محاكمة الطوخي ،

وعلى الصعيد الوطني لم تكن مفاجأة أن يلتقي قطاع من ألمع مثقفي اليسار المصري ، بتجلياته وأطروحاته المختلفة ، مع العهد الناصري بالذوبان في منظومته الفكرية والمؤسسية ، وأن يلتقي قطاع آخر ، هو امتداد أحياناً للقطاع السابق بالأسماء ذاتها أو بانضمام أسماء جديدة ، مع العهد المنقلب على الناصرية . والمغزى أن اليسار لم يفلت من إسار المعادلة الهضوية إبان ازدهارها وسقوطها . ومن ثم كان هناك في صفوف اليساريين من دعم « مصرية » عهد الانفتاح « لليباليته » . ولم يلج البعض مفرأ من تأييد التداعيات المنبثقة عن دولة « العلم والإيمان » بما فيها الصلح مع إسرائيل ، أو ما سمي بالسلام . وكانت رواية « فجر الزمن القادم » التي انتهت عبد الله الطوخي من كتابتها في أغسطس ١٩٧٨ ونشرها في العام التالي علامة بارزة في هذا السياق . ونستطيع أن نلاحظ « السرعة » في كتابتها ونشرها على نحو مواز لحركة الحكم السياسية بين زيارة القدس المحتلة وإبرام المعاهدة مروراً باتفاقيات كاسب ديفيد . وهو التوازي نفسه بين خطوات الحكم الجديد والتأييد السياسي الذي ناله من بعض المثقفين والسياسيين اليساريين . ومن ثم أصبحت النتيجة واحدة أو متقاربة أو مشتركة بين دعاه الوطنية المصرية والليبرالية وبعض دعاة الاشتراكية . والأصل هو الاشتراك في معادلة النهضة والسقوط .

وكان عبد الله الطوخي نفسه هو الذي كتب ونشر « محاكمة فأر » عام ١٩٨٥ بعد أقل من عشرين عاماً بقليل على صدور رواية الحكيم « بنك القلق » ، وبعده أكثر من عشر سنوات من صدور « كرنك » نجيب محفوظ . وبغض النظر عن « أحجام » المواهر والخبرات والرصيد بين الكتاب الثلاثة ، وبغض النظر عن المسافة بين جيل وجيل ، وبغض النظر أخيراً عن الرقعة الزمنية التي تفصل بين العمل الأول والأخير وما تعنيه من تراكم سابق على هذا العمل ، فإن أبولولة « مفهوم الكتابة » من حده الأقصى في محاولة التجديد ، إلى الحد المبسط الذي تراجعت عنه المحاولة عند نجيب محفوظ ، إلى الحد الذي وصلت إليه تجربة الطوخي هو الذي يعيننا في تبين استحالة تكرار المحاولة واستحالة مايشتها لمفهوم آخر للكتابة قام في الأصل على أنقاض المفهوم الجديد .

فار . بل إن المحاكمة ذاتها - بوصفها بقيضا للزنازة - تتحول إلى « سلطة » . ومن الممكن للسلطة أن تشكل تمويضا خياليا عن واقع الحال ، لولا أن المحاكمة اتخذت مساراً معاكساً للتمويض أو الانشباع هو « الشكوى » من السلطة الأخرى . أى أنه كانت هنا في المحاكمة ذاتها سلطتان حاضرتان ، إحداهما في موقع التحقيق والأخرى في موقع « الدفاع » وليس التخيل ، وهكذا فقدت الفانتازيا ركنها الكين ، فالشاعر يروى قصته مع الجواسيس (ص ٣١ - ٣٣ - ص ٣٦) ، وتغيب العلاقة الفنية بين الفار والمناذبي (ص ٣٨) ، فيغدو الفار « أسياً » فقط للجاسوس ، نوعاً من الهجاء ، ويصبح اللعبة أن « الجاسوس بين الزملاء » أشبه ما يكون بلعبة الكراسي الموسيقية ، فيتناقض التخصص مع التعميم ، وتغدو « الكلمة » في المطلق الليبرالي هي الخلاصة المبسطة للإشكالية المعقدة في آلية القمع . وهي ذاتها الخلاصة التي ينتهي إليها الحكيم وعفوف في اختيار المتقف ، والذات المتقف اليساري المشتغل بالكلام ، مما يوقعنا مجدداً في ثغرة التناقض بين الصفة والموصوف . ولكن هذا الاختيار المنسجم مع رؤية الحكيم وعفوف بين المقدمات والنتائج يفقد الاتساق في قصة الموظف الصغير - المناذبي - مثل الادعاء (ص ٦٥ - ٧٥) والذي ينتهي « اعترافه » بأن الأمر لم يكن لعبة (ص ٦٩) . وتنتهي القصة كما لو كانت الجاسوسية تترادف السلطة ولا علاقة لها بهوية الحكم ، فالمحاكمة لمن ؟ ربما كانت الاعترافات والحيليات نوعاً من التبرير والتطهير ، بحيث تعود الإشكالية في موازنة النص وليست اختراقاً له . لذلك قبلت اللغة توصيفا خارجيا ، فلمونولوج داخل السرد ليس حواراً داخلياً ، وتنتج التركيبات الإخبارية الصحفية بالمشاعر السياسية والاجتماعية في تكوين إيقاعي بعيد عن التواتر قريب من التوتر الانفعالي غير المتعاين ، إذ يتحول الراوى إلى « صديق الجميع » يداعب الذاكرة تشغفاً للأقوال ، ويقف على حوافي المخيلة مستتراً بالأفعال .

وتلك هي النهاية التي وقعت لهذه الرؤية قبل عشرين عاماً من كتابة الطوخي لقصته . نهاية « مفهوم » للكتابة بلغ أوجه قبيل الهزيمة في ١٩٦٧ ، وبينما كان هذا المفهوم على أيدي الكبار مظلة للتجديد ، أسى بعدلها كتابة خارج الكتابة مهماً كان

هي ذاتها المسافة بين « المسبح » والفار . الشاعر الذي يذكرك بمثقف الحكيم هو الذي يجلس بأن الفار جاسوس من نوع جديد أبدعته تكتولوجيا الأمن . وليست المحاكمة إلا محاولة للإقناع و « التشخيص » الذي ينتهي أولاً بتبرير المنطوق ، وينتهي ثانياً بتحول الفانتازيا إلى مجرد « تشبيه » . أى أن حوار المحاكمة لم يكن أكثر من مونولوج الشاعر ، لا يحتاج أصلاً إلى « التعمد » ، كما أن « اكتشاف » الجاسوس لا يستدعي لعبة الفار إلا من قبيل تحويل النص من قصة إلى قصيدة هجاء . وقد أراد الكاتب أن يستغل السخرية الكامنة في شخصية المناذبي الهامشية - الموظف الصغير - فجعل منه محامياً عن الفار ، الجاسوس ، وإذا به في النهاية هو نفسه ذلك الفار الجاسوس . ما أكثر أوجه الشبه بين مونولوج الحكيم الذي أحاله عسفاً إلى حوار وبين « محاكمة » الطوخي التي لم تكن أكثر من مونولوج ، وكذلك أوجه الشبه بين محور الجاسوسية في « بنك الفلق و « الكرنك » و « محاكمة فار » وإن كانت الأخيرة أقلهم حظاً من حيث انفصام البنية الدلالية لدرجة التشرد .

استخدم الطوخي منذ البدء مستويين متعارضين لمحاورة « القمع » في حالة تلبس . أما المستوى الأول فهو السجن أو الزنازة ، ولكنه السجن العيش ، فحازم الصحفي الناشئ لم يكن أصلاً في المظاهرة التي أقيمت بسببه إلى السجن ، وهي سخرية من تطاول أجهزة الأمن . ولكن هذا التطاول يستمر في حالة منصور المجدد الحارث الذي يدخل المظاهرة بمحض الصدفة ، والمناذبي الموظف الصغير بسبب نكته ، والمستشار أحمد رضوان من أجل المنصب ، والشريد عرفان أبو الليل من قبيل الخطأ . وهكذا فنحن في « زنازة » عيشية . وكان يمكن لهذا البعث أن يتخذ دلالة القصوى ، التي لا علاقة لها بإشكالية القمع ، بوصفها قاعدة بنائية . ويصبح « العيش » نفسه المحور الدرامي ، وليس القمع الذي يتحول هامشاً على هذا المحور . ولكن سخرية المفارقة العيشية لا تلبث أن تتوارى خلف المستوى الثانى ، وهو المحاكمة للفكر الذي لم يكن إلا قناعاً للجاسوس المناذبي . وهذا هو الفرق الحاسم بين الرؤية الثاقبة للحكيم وعفوف ، حيث يتحول « المناضل » إلى جاسوس في آلية القمع - وما ينتج عن ذلك من نظام دالى - وبين الرؤية التبسيطية للجاسوس التقليدى في « محاكمة

ربيع القرن الأخير . لم تعد الستينيات جواباً على سؤال ولا أنتجت رؤى متكاملة الأركان كذلك التى كانت ، وإنما أصبحت مناخاً لمزجة مستمرة اكتسبت أجيالاً لا جيلاً واحداً ، بحيث انتشت الضرورة الأصلية لخصرها فى زمن نشأتها . ولأن « البحث » ظل عن رؤى ، لا عن رؤى واحدة ، فقد تعددت الأجيال والبحث واحد ، أما الإبداعات فقد أمست عدداً لا يحصى من التباينات والتجارب لا يدل عليها « الجيل » الذى تنسب إليه زمنياً . لم يعد التفرد بين جيل وجيل بل بين تجربة وأخرى وبين كتابة وكتابة .

وكان معظم الروائيين الجدد قادمين من أوساط اجتماعية مغايرة ، إلى هذا الحد أو ذاك ، غن مستويات البيئة الاجتماعية للجيل السابق ، إذ كانت أكثر تواضعاً تشكل فيها المعاناة المباشرة نسيجا خشنا لسؤال حول حياة البيئة المبكرة وسؤال تلقائى حول حياة الفرد المثقف . وكانت ثقافة هؤلاء الرواديين من ريف الدلتا أو الصعيد أو الأحياء الشعبية فى العاصمة أقرب وأبعد ما تكون إلى « اليسار » المعاصر لهم من حيث الأفكار ، والثقافة الشعبية من حيث القيم ، وإلى الآداب والفنون المتعددة على الأصول الأكاديمية من حيث الجماليات والبنية المعرفية . وكانت « الرفقة » التى عرفها قطاع ضيق من جيل الأربعينيات ، حيث يتجاوز الشاعر والتشكيل والرواى والسينمائى فى « درب اللبانة » أو صالونك « الفن والحرة » أو مجلة « التطور » أو تنظيم « الحزب والخرية » ، هى الموروث غير المقصود أو غير المستهدف فى حياة الجيل الجديد بدءاً من « الغورية » إلى « كتاب الغد » مروراً بالأنثوية وجاليسى ٦٨ والتنظيمات اليسارية التى ملأت الفراغ الناشئ عن حل المنظمات الشيوعية الكبيرة بعد « الخروج الكبير » من وراء الأسوار بعام واحد (١٩٦٥) . ولم يكن انضمام الغالبية العظمى من أعضاء هذه المنظمات إلى « الاتحاد الاشتراكي » ، أفراداً ، إلا علامة فارقة بين جيل وجيل تصاف إلى العلامات الأخرى التى أفضت فى مجملها إلى الهزيمة بمعناها الشامل . كان الانضمام إلى « الاتحاد الاشتراكي » فى واقع الأمر اعترافاً مبكراً بإخفاق الحركة الماركسية وما تحويه من « فكر » قاصر عن إدراك الواقع لانتسابه أصلاً إلى الفكر التوفيقي المبسط . وكان التسليم للحكم الشمولى إقراراً بالهزيمة الواقعية داخل الأسوار

صاحبها من الكبار أو غيرهم . كان المفهوم أكثر عمقا من الألوان السياسية الشائعة من بين ويسار ووسط ، وأكثر غورا من المسافات الزمنية بين أجيال تلك الرؤية التوفيقية سواء فى الواقع الاجتماعى أو فى مفاهيم الكتابة . كان الانهيار شاملاً لأركان تلك النهضة فى الواقع والخيال .

غير أن ظاهرة جديدة كانت قد ولدت طيلة سنوات « المأزق » الذى واجه أصحاب معادلة النهضة ، إذ ظهر الجيل الذى تواضعنا على تسميته حينذاك جيل الستينيات ، قبيل الهزيمة وغداتها ، وهو الجيل الذى يمكن تسميته أيضاً جيل الثورة المهزوم ، فهو ليس جيل الثورة فقط ولكنه جيل الهزيمة أيضاً ، جيل الحلم والكارثة ، لم يكن من صنّاع الحلم ، فذلك كانت مهمة جيل الأربعينيات ، ولم يكن من صنّاع الكارثة فذلك أيضاً كانت نهاية الأربعينيات ، ولما كان ضحية الحلم والكارثة معاً .

ولأنه لم يكن من صنّاع الحلم ، فهو لم يكن من مهندسى معادلة النهضة التوفيقية ، بل كان الرادار أو زرقاء اليمامة وقد استشعرت فى وقت مبكر الخطر المقبل . وعندما تحقق الخطر لأن أحداً لم يصدّق راحت تبحث وسط الانقراض عن رؤى جديدة . هكذا لم تحل معادلة جديدة مكان المعادلة القديمة ، وإنما كان البحث عن رؤى جديدة هو الانطلاقة الطبيعية لجيل الستينيات . و « البحث » كان فى الواقع والفكر والفن على السواء . و « البحث » مفهوم فى الكتابة يضع كل شئ موضع « سؤال » : اللغة والإطار المرجعى ومستويات المعنى والنظام الدلالى جميعاً .

ولم يكن مصطلح « جيل الستينيات » أكثر من أداة إجرائية للفرقة بين أجيال الرؤى القديمة للنهضة ومعادلتها التوفيقية المجازة الجواب ، وبين هذا الجيل الذى « يبحث » عن رؤى جديدة فى ظلام الهزيمة العاتية لتلك النهضة التى سقطت . ولكن البحث عن رؤى ظل روح الستينيات الباقية ، إلى يومنا ، مهما تعددت الأجيال الزمنية ، بحيث لم تعد الأداة الإجرائية المسماة بجيل الستينيات كافية أو قادرة أو مبررة فى استكشاف أفق وتجليات البحث عن رؤى فى الكتابة خلال

صفة الاستمرار والتراكم . وفي الرواية المصرية الجديدة على وجه الخصوص بشكل التراكم سؤالاً دلاليًا و « بحثًا » تركيبياً يبدع حداثة ذات سمات متميزة تشارك بطابعها الفريد في حوار الحداثة العام على صعيد العالم . وهي بذلك تنفي المفارقة الكائنة في بنية المعادلة التوفيقية للنهضة القديمة ، حيث كان استنزاع « الشكل الغربي » - كما يدعو لأكثر من قرن - في الأرض الوطنية يعني غاية التجديد من المقامة إلى « الرواية » أو القصة أو السرح . أما المفهوم الجديد للكتابة فلا يفضل بين شكل ومضمون ، ولا يستحضر « شكلاً » جاهزاً أو مبدئاً أو متقناً من خارج البنية الشعرية للكتابة ذاتها . لا توفيق هنا ولا ثنائية . وأيضا ليس من « تأصيل » بمعنى استحضار صياغات تراثية قديمة وملتها بمضمون عصري جديد ، فهذا النوع من التأصيل كالنوع الآخر من العصرية ينفي على استحضار ما هو خارج البنية الشعرية للكتابة على أساس الثنائية التوفيقية ذاتها . والمفهوم الجديد للكتابة قائم أصلاً على انقراض الاستحضار الخارجى وثانيته التوفيقية هذه .

ونحن نلتقي بالإطار المرجعي الجديد - السجن والمهزبة ، أو القمع المركب للإنسان والوطن - في كتابة أحد أبناء الجيل المعتقل في شتاء ١٩٦٦ حتى صيف ١٩٦٧ وهو جمال النيطان (١٩٤٥) الذي نشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٩ ويتضح فيها أمران : القمع هاجس ملغٍ للدرجة القصوى (راجع خصوصاً قصة « أيام الرب » و « هداية أهل الوري لبعض ما جرى في القشرة » . والأمر الثاني هو الحوار مع التاريخ المصري من خلال مؤرخيه ولفته وشخصه وقائله . وتبين من الأمرين معاً أن هذه « القصص » القصيرة في غالبيتها أقرب لأن تكون « مسودات » موجزة لأعمال روائية لم تكتب بعد . وتبين كذلك أن الكاتب يكابد مشقة البحث عن رؤى جديدة عبر مفهوم جديد للكتابة .

وسوف تصبح « الزينى بركات » التي شرع في الاحتشاد لها تفكيراً وكتابة بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧١ وقد باشر نشرها على حلقات في المجلة الأسبوعية المعروفة « روز اليوسف » عام ١٩٧٣ ، ثم صدرت في كتاب للمرة الأولى عام ١٩٧٥ اقتراحاً يصل إلى حد « المشروع » لحداثة روائية لا تمنع من حالة « القصاص » بين طرفي المعادلة القديمة « حادثة لا تنفي ذاتها

من قبل أن تسفر عن نفسها خارجها . وكان ذلك مساهمة مباشرة في « المهزبة » التي وقعت بعد عامين للنظام والوطن ، ذلك أنها كانت مساهمة عملية في تغليب الديمقراطية بإنهاء مفهوم المنبر المستقل عن منبر السلطة ومسح هذه السلطة التي عانوا في سجونها الأهوال تبريراً من « المناضلين » بالقص في الطريق المضاد للديمقراطية . أي أن حل المنظمات الشيوعية في حد ذاته كان إقراراً بواقع سابق على قرارات الحل ، ولكن انعكاسه على المجتمع الثقافي والسياسي تجاوز حدود الشيوعيين إلى علاقة السلطة القائمة بالمجتمع ككل . وهي علاقة « القمع » التي تعرضت بعد أقل من عام من المهزبة (فبراير ونوفمبر ١٩٦٨) إلى أعنف مظاهرات معارضة من الطلاب والعمال والمثقفين لم تعرفها البلاد منذ عام ١٩٥٤ .

وهكذا كانت اعتقالات ١٩٦٦ في أوساط الشباب اليساري فارقة بين جيلين في الرؤية اليسارية للسلطة والمجتمع . كان الجيل السابق قد انصهر في بوتقة النظام الشمولي وانتهى به المطاف - كالجيل الليبرالي - إلى مسيرة النظام الوافد على أنقاض المهزبة . أما الجيل الجديد الذي كان راداراً كزرقاء البمامة يرى الكارثة قبل وقوعها ، فقد كان وراء الأسوار حين وقعت ، بدش ولادته وشرعية البحث عن رؤى جديدة .

كان السجن والمهزبة المرتبطين زمنياً في خط موصول بمثابة الإطار المرجعي الجديد الذي يحمل مكان السد العالي والألف مصنع والإصلاح الزراعي وتأميم القناة والتعبير والقطاع العام والجللاء البريطاني في الإطار المرجعي السابق . وارتبط مصير العدل الاجتماعي بغنية الديمقراطية في الوصول إلى الكارثة . كان القمع من الآن فصاعداً أكثر شمولاً من السجن المحدد ، ولم تعد آليته مستقلة عن آلية السلطة بحيث تحولت الوسائل إلى غايات . السجن والمهزبة مدخل من صفتين ، خرجت الديمقراطية من إحداها والعدالة من الأخرى . وبقي « القمع » نظاماً دلاليًا مستمرًا انطلقت منه الكتابة الجديدة عامة ، والرواية الجديدة خاصة ، باعتبارها البنية الأكثر اتساعاً وعمقا وقدرة على الحركة في الظلام بحثاً عن رؤى جديدة .

وليست مصادفة أن يشكل « القمع » محوراً رئيسياً في الرواية المصرية - والعربية - على اختلاف اتجاهاتها ، محوراً يتخذ

المعنى . إن العلاقة بين القمع والهزيمة هي الإطار المرجعي في « الزينى بركات » وتعدو « الذكرة » نظاماً دلالياً تاريخياً أو تراثاً يعاد إنتاجه أو تحويله أو إسقاطه على الحاضر . ويصبح « التكوين » الأصل لقاعدة البنيات الذهنية هو « المخيلة » المتعددة المستويات من معاني : اللغة والزمان والمكان ، فلا وقائع سبق أن وقعت ، بل إنها تقع ، لا في الحاضر ، بل إنها تقع فحسب كلما توافر التكوين الأصل . لذلك لا تعود الشخصيات والأحداث والمواقف أقتعة للماضي أو الحاضر ، بل أقتعة للفانتازيا القابلة للتعميم والتخصيص في آن . والفانتازيا لذلك ليست من الخوارق أو المعجائب أو الخروج على المؤلف ، وإنما قطع الحبل السرى بين تجليات المؤلف خارج النص والكتابة أو بين لغة الواقع وواقع اللغة .

تبدأ « الزينى بركات » بثلاث إشارات ، الأولى هي « ما شاء الله كان » فنحن برقعة سفر التكوين أو أسبوع التكوين حيث تتكون الرواية ، أو هذا العالم ، في سبعة « سرافات » . والسرافق إشارة إلى المكان ، ولكنه المكان — الزمان — وقت واحد . إنه المكان المتزامن أو الزمان المكاني دون أية علاقة بين هذا الافتراض والفكرة القائلة في الفلسفة الغربية بأن الزمان هو البعد الرابع للمكان . « ما شاء الله كان » أقرب للدلالة على أن التكوين الزماني في المكان هو الذي يمنح البنية الروائية وجهها العام المطلق من قيود التاريخ ووجهها النسبي المتفرد بخصوصية البيئة . ولأن البيئة ليست مجرد خصوصية مكانية ، بل تتسع لما هو أشمل ، فقد جاءت البسملة بعد « ما شاء الله كان » عنواناً دالاً على الهوية الثقافية — الحضارية للمكان . وتلك كانت الإشارة الثانية . أما الإشارة الثالثة فهي عبارة « لكل أول آخر ولكل بداية نهاية » . وهي على النقيض تماماً مما تبدل عليه العبارة ذاتها في خاتمة « زقاق الملق » أو في عنوان « بداية ونهاية » لنجيب محفوظ . « الزينى بركات » تبدأ من مشارف النهاية ، فهي ليست نصاً داترياً . وهي لا تستخدم « الفلاش باك » ولا تعرف شخصياتها أداة المونولوج فهي ليست نصاً أحادياً وإنما هي نص مركب من عنصرى التكوين الأصل : القمع فالهزيمة ، من حيث هما عنصر واحد أو عنصران مجذولان في ضيقة واحدة . والرواية هي « حركة » الجدلتيين أو عملية التضفير التي احتاجت إلى سرافات سبعة ، وإلى التضمين

خارج الزمن باستحضار « الغرب » بالرغم من الوجود الروائي لشخصية الرحالة الإيطالي أو باستحضار « التراث » بالرغم من الوجود الروائي لشخصيات ووقائع ولغات التاريخ . لم يكن هناك « استحضار » من خارج الزمن الروائي أو المكان الروائي .

ونحن بالطبع ، منذ البداية ، أمام العنوان « الزينى بركات » إزاء عنصرين تاريخيين ، أولهما الشخصية والأخر هو التاريخ ، ولكن هذا المستوى من المعنى يوجز فحسب الدلالة غير الشخصية غير التاريخية فالرواية ليست « عن » الزينى أو حوله ، كما أنها ليست « عن » المرحلة التي ظهر فيها الزينى . وإنما هي منذ البداية إلى النهاية رواية « القمع والهزيمة » بوصفها بنيةً دلاليةً واحدة . ومن هذا الافتراض الذي نفتصرحه ، لا تعود « الزينى بركات » قياساً للشاهد على الغائب ، فهي ليست إسقاطاً تاريخياً على واقع معاصر ، وشخصياتها وأحداثها ليست أقتعة تاريخية . ولم يكن من المصادفات أن يتلاعب الروائي بالزمن التي حددها ابن إياس أو المقرئى ، وكذلك ببعض الأمكنة ، وأخيراً بإضافة شخصيات تقتصد الوجود التاريخي . لم يكن الأمر تلاعباً أو إضافة ، وإنما كان الكاتب يبنى الفانتازيا وأقتعتها . ليس الأمر هنا هروباً من رقابة كما كان في المسرح المصري إبّان الستينيات ، حيث كان العصر الملوكي أو ألف ليلة وليلة أو الجاحظ أو السيد البدوي ديكوراً يسطر التاريخ على الواقع المعاصر (السلطان الحاضر ، الفقى مهران ، حلاق بغداد ، بلدى يا بلدى .. الخ) . وليس الأمر كذلك فانتازيا بل المعنى الشائع للخروج على المؤلف في قصص المعجائب والخيال العلمى . وإنما نحن هنا في حضور — وليس استحضار — بناء مستقل عن أية ضرورات ملزمة بالإحالة إلى « الواقع » خارج النص ، ولا يتطلب هذا البناء إظماراً مرجعياً مباشراً كقارئ خفى أو ققيمة معيارية . أى أن الفانتازيا هنا لا ترادف « المحال » بمعنيه النقيضين : المستحيل وقوعه أو وجوده ، والمحال إليه في الصيغة الأرسطية عن المحاكاة أو الصيغة الماركسية المبسطة عن الانعكاس . وهي أيضاً ليست « حلماً » تعويضياً أو متنبئاً ، أو « كابوساً » . وإنما الإطار المرجعي الوحيد هو الإشكالية ذات المنظومة الدلالية داخل النص ، من خلال مجموعة من البنيات المتعددة لمستويات

بأدواته المختلفة ، وإلى اللغة ذات العلاقة بالذاكرة والمخيلة ، وليس التاريخ أو التراث كما شاع عنها وعنها .

« الزينى بركات » على هذا النحو بناء مركب يعتمد أولاً على تعدد الأصوات بالتوازي والتقاطع ، وأيضاً على القارىء الضمى أو الصوت الحفى ، وكذلك على انتفاء الأصوات كلياً بالصمت أو الكبت . وقد ابتكر الكاتب شخصية الرحالة الإيطالى داخل النص ليشير إلى الصوت الخارجى الذى يتلمس « الحركة » من بعد يزداد قريباً بالتدرج . وقد ابتكر أصواتاً داخل النص كان لأصحابها وجود تاريخي ولكن أصواتها هنا لا تدل مطلقاً على ذلك الوجود القديم ، وإنما هي تشير إلى الصوت الداخلى الذى ينبثق عن « الحركة » من قرب يزداد بعداً بالتدرج . ثم عاد فابتكر أصواتاً لم يكن لها أى وجود تاريخي سابق ، وإنما هي تشير إلى الصوت الداخلى – الخارجى الذى يواكب « حركة » النص من قرب وعن بعد على السواء . ود الأصوات « ليست الكلام المنطوق أو المكتوب فحسب ، وإنما أصوات الزمان المطلق والمكان النسبي . ولذلك كان الصمت هو « المكتوب » في البنية الموحدة بين الزمان والمكان ، برصفها لغزات مفتوحة بين النص الإيجائي والاكتمال السلي .

« أرى الفاعرة الآن رجلاً معصوب العينين » . والمفارقة أن صاحب الرؤية هو الرحالة الإيطالى الذى انتظر الفجر غير أنه لم يسمع أدبياً واحداً يصيح . إننا نطل برقعة الصوت الخارجى على مشارف « الهزيمة » حيث كان الناس يتعجبون « لمهارة المحتسب » قنترته على النفاذ إلى أدق الأمور التى تخص البيوت . وهذا ما لم يتفق لغيره قط . ويسرد الصوت الخارجى الكثير من « الوقائع » التى تصوغ هذا المعنى ، وهى ليست أكثر من أصوات غائبة أنطقها الإيطالى تأكيداً لحضورها الآخر فى إشكالية القمع المرتبطة لزوماً بإشكالية الهزيمة . عين الزينى ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده . هكذا يتشكل السرافق الأول ، كانه الأخير ، أو من النهاية كأنها البداية ، أو كأن النهاية كانت حاضرة دوماً في البداية . هذا – ما جرى لعل ابن أبى الجود وبديدة ظهور الزينى بركات بن موسى – شوال ٩١٢ هـ . يتكلم الصوت الخارجى للرحالة فياسكونى

جائتى بأصوات سعيد الجيهنى والسلطان الذى قرر تولية الزينى وزكريا بن راضى كبير البصامين وشهاب الحلى الذى كتب تقريراً عن « بركات بن موسى » . ها هوذا الإعدام لعل بن أبى الجود للمحتسب السابق ، وهما هي الرهائيات ترتفع للزينى . يتمتع عن الولاية فيربح صوت الشيخ أبى السعود وصوت سعيد الجيهنى وأصوات الناس ، ولكن صوتاً آخر يقول إنه دفع « ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير فابت يابى يشتري بها بركات منصب الحسبة » . تتداخل الأصوات فلا يميز بين الحقيقة والخدعة . ولكن هذا التداخل هو الذى يجعل الزينى إلى المنصب . هذا التداخل هو « الإجماع » واللصوت في وقت واحد . ولكنه في الحالين الغامضين إحدى ركائز التوحد بين السلطة والقمع . هذا هو القارىء الحفى الذى يشير على نحو ما إلى أن القمع – الهزيمة بالتالى – ليست وافدة مع « الفرد » أو قادمة من « أهل » ، وإنما صناعتها تتم بين « المجموع » من « أسفل » . وهى ، على ذلك ، بنية اجتماعية ثنائية يلعب فيها الشيخ أبو السعود والأزهري سعيد الجيهنى دوراً « لالياً في قيادة الناس حول الزينى ، وهو الدور المزدوج حيث يعود كلاهما ، بشبوت القمع ، إلى وضع معكوس بعد فوات الأوان ، بالهزيمة . ولكن أية مفارقات بين « زينى » ابن إياس أو أبى السعود كما ورد في البدائع وبين زينى الغيطان أو أبى السعود أو زكريا كما وردت هذه « الشخصيات » في الرواية تبعد بنا عن روح النص بل عن كينونته ذاتها . لم يكن ابن إياس أو القليل مما أخذه الكاتب عن المقرئى إلا تضميناً لبعض الأصوات ، وقد تخلت عن وجودها التاريخي ، فابن إياس أحد الرواة الذى يتدخل أحياناً في خطاب الرحالة الإيطالى . ولكن جملة العلاقات التى تقوم بين النص والتناص ، بين أصوات كان لها وجود تاريخي على نحو مختلف عن حضورها أو غيابها في الرواية وبين أصوات لم يكن لها هذا النوع النسبي والجزمي من الوجود ، وبين أصوات وقعت على نحو مختلف عن وقوعها الروائي وأحداث أخرى لم تقع على الإطلاق ، من شأنه أن يلغى أية مقارنة – ولو بالتعارض مع ابن إياس – بين الزمن التاريخي والزمن الروائي ، وإن تشابه في صيغة الأرقام والانتساب الفلكي . هذا « الزينى » في رواية الغيطان ذروة إشكالية للعلاقة بين القاعدة وقمة « السلطة » والقاعدة مجموعة من البنيات الاجتماعية رلذهنية ، من بينها بنية السلطة الدينية

فرأى الزينى « منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس » تغريمه مائة دينار « والله منتقم من كل غشاش لثيم » . وكان النداء الثالث أن السلطان بعد أن أطلع على بيان من الزينى قد أمر بأن « تلقى الضريبة على الملع .. ويرفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر وسائر أنواع الخضار وأن يبيعه الفلاحون في الأسواق بلا وسيط حتى تنحط الأثمان » ومن يضبط متلبسا بالمخالفة « يشنق بلا معاودة » . وتعدد النداءات التي يرتب الكاتب مقاطعها على هيئة الشعر المرسل لتأخذ صوت النداء المحرض المشبع للبشر المنذر في إيقاع يحمل هذه المعاني التي تبلور دلالة واحدة هي « العدل » . كان ذلك في السرداق الثاني « شروق نجم الزينى بركات وثبات أمره وطلوع سمعه واتساع خطه » مفتتحا بصوت الجهينى فصوت زكريا بن راضى ، خطين متناقضين متبايعين في صنع « الزينى » ، ولكنها يتقاطعان خلال الحركة من قطب إلى آخر ، يتبدلان الحضور وليس المواقع . ولكنه التبادل الذى كان فيه الجهينى الأقرب إلى الزينى الأبعد عن زكريا ، فإذا اقترب زكريا من الزينى — بعد طول حيرة وارتابك وغموض في الوسائل والغايات — ابتعد الجهينى في نقطة التقاطع المقلبة : إهدار العدل وإعلاء شأن القمع ، فيقوم الشيخ أبو السعود بتوبيخ الزينى الذى يواجه الجهينى أمام الجمع : أنت كذاب . نقطة التقاطع هي أن ينال أبو السعود جزاءه وكذلك الجهينى الذى يخطفون حبيته لتزويجها من أمير سابق ويسجنونه ، ليخرج من السجن بعبارة التي تحمل الدلالة « آه ، أعطوني وهدموا حصونى » ، فإذا كان السرداق الثالث « أوله وقائع حبس على بن أبي الجود » كانت النداءات والمراسم والتقارير التي تستعيد « القمع » في بؤرة الزمان التجدد لتصل بين النظام الدلالي والمستوى المركزى بين مستويات المعنى .

قبل ذلك تجرد الإشارة إلى أن الدرويش والشيخ في أعمال نجيب محفوظ لم تختلف في الستينيات عنها في الأربعينيات باعتبارها ناطقا رسميا باسم « القدر » المارق للطبيعة البشرية . أما الشيخ أبو السعود في « الزينى بركات » فيحاول أن يكون صوتا للسلطة الخفية التي تمثلها الوازع الدينى في الذاكرة الشعبية ، ولكنه يصطدم بالقول الجدير أنه ليس للمشايخ سلطة . كان ذلك ، وهو في كرم الجارح بين أربعة

وسلطة الثقافة ، ففى حضور الشيخ أبي السعود صاحب الوجود التاريخى المختلف عن وجوده في الرواية وفي حضور سعيد الجهينى الذى لا وجود له تاريخيا ، تتجلى سلطة الدين وسلطة الثقافة بوصفها بنيتين متصلتين معاً ومتصلتين ببقية « القاعدة » من الناس . وهذه المنظومة هي التي ارتفعت بالزينى إلى منصب المحتسب وبقية المناصب ، فهي شريكة متساوية ، مع « مهارة الزينى » وما قيل عن رشوته للأمير في صناعة « السلطة » . وبالرغم من أن الجاسوسية تحتل مركزاً مرفوعاً في بناء الرواية ، شأنها في ذلك شأن الروايات التقليدية السابقة ، فإن الجاسوس الراحل جعفر بن عبد الجواد — أدنى من تولى منصب كبير البصاين — قال للمتآمرين من الأمراء ذات يوم : « اقرأوا التاريخ يا ناس . أنتم حيون العدل ، أنتم العدل نفسه ، كيف تهملون ، كيف تدعون أمراً يفوتكم » ، فالسلطة من داخلها هي صوت العدل الذى « يستحيل » تحقيقه بغير القمع . هكذا تغدو الاستقامة الدلالية القصوى ، فالعدل — بمنطق هذه السلطة — يقرن بالقمع كوجهين لعملة واحدة . العدل مساواة مزدوجة : في حاجيات الحياة والقطاع . العدل مساواة ضد المساواة . مساواة في مبدأ إشباع الحاجات من دون المشاركة في صنع القرارات . العدل حق وقهر . ولكن الغاية التي تبرر الوسيلة تنتهي بالوسيلة وقد أصبحت هي الغاية . تنحطم العدالة ولا يبقى سوى القمع . وهذه هي « الدورة » التي انتهت بالزينى بركات إلى الطغيان ، فالرواية تبدأ بما جرى لعل ابن أبي الجود المحتسب السابق الذى حكم عليه والناس يرقصون ويفنون — احزن احزن يا حسود .. شالوا على بن أبي الجود » ، بينما كان الزينى يستقبل الدعوات ، فإذا به يعيد إنتاج السلطة الطاغية ذاتها ، لأن « العدل القامع » لم يبق منه في الممارسة سوى القمع . بل إن الدلالة أكثر شمولاً : القمع يند العدل . وحين يقرقر القمع بالسلطة فإنه يلد الهزيمة .

كان النداء الأول لأهالى مصر : « أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم ابن المجرم على بن أبي الجود إلى ناظر الحسبة الشريفة الزينى بركات بن موسى ليتولى أمره ويأخذ حقوق الناس منه ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء » . وكان النداء الثانى عن العطار الذى باع الحلبة المخلوطة بالتراب الناعم

جدران . غير أن الكاتب لا يلبث أن يخرج به إلى العامة — الأمر الذي لم يقع في « التاريخ » — ليقود الناس في مطاردة الغزاة . والأرجح أن صورة عمر مكرم في بواكير مصر الحديثة هي التي علفت بالمخيلة الروائية ، والكاتب بنى الطريق أمام الشيخ أبي السعود من كوم الجارح إلى الشارع ، ولعل ازدواجية السلطة بين الدولة والشارع مأخوذة بكاملها من الخيال التاريخي لمصر الحديثة والمعاصرة أكثر كثيراً من انتسابها إلى الزمن المملوكي . ذلك أن الدور الذي لعبه عمر مكرم في تولية محمد علي واليا على مصر ، وبالتالي دور علماء الأزهر والشعب المصري وأقرب إلى دور الشيخ أبي السعود وسعيد الجيهني في تولية الزيني ناظرًا للحسبة في المقدمات والتناجج ، حيث إن محمد علي عاد فانقلب على عمر مكرم والأزهر بسبب تصوره أنه العدل وهو يهدره ، وأنه الثوري وهو يقتلها . لذلك نفى عمر مكرم وحده إقامته إلى أن مات ، وعرض رجال الأزهر لأبشع ألوان التنكيل . ولكن عمر مكرم هو الذي قاد المقاومة الشعبية وانتهى الأمر بسلطة محمد علي إلى الخزيمة ، وإن بقي في الحكم إلى وفاته . هذا التماثل بين ماعية السلطة المصرية في بداية العصر الحديث وماهيتها الروائية في « الزيني بركات » لا تجزم بأن الأخيرة جاءت معادلا موضوعيا للأولى ، ولكنها تنزع صفة الفناع التاريخي عن الزمن المملوكي ولا تجعل منه إطارا مرجعيا للكتابة . إن تكرار الظاهرة هو الذي دفع بها إلى أقنعة الفاتنازيا التي اختارت عناصرها كانساق معرفية في نظام دلالي متعدد مستويات المعنى . ومن هنا فالشيخ أبو السعود في « الزيني » لم يكن هو بآية حال الشيخ أبي السعود في « ابن إلياس » ، ولكنه البنية الدينية في السلطة الشعبية التي يقال لها إنها ليست السلطة حتى تحيي « الخزيمة » ، فيكتشف المزهومون أن بصيرتها الثاقبة رأت الهول قبل وقوعه ، ومن أقبل الهول كانت السلطة الأخرى تبحث لها عن موقع قدم بين أقدام الغزو . وهذه هي النهاية المأساوية لمشروع الزيني نفسه ، فما إن هزم السلطان الغوري في مرج دابق ودخل آل عثمان مصر المحروسة ، وتم إعدام طومان باي في باب زويلة ، حتى كان الزيني بركات قد عثر على مكانته الجديدة تحت رايات الغزاة . لم تعد السلطة وسيلة لغاية هي العدل ، بل أضحت هي الغاية والوسيلة معاً في ظل الأجنبي . والمأساة على هذا النحو رابضة في سفر التكوين لمصر الحديثة أكثر مما هي ناطقة في خاتمة العصر المملوكي .

أما المثقف المناضل الذي تصل به سخرية المفارقة إلى حد المساة الهزلية في « بشك الفلق » للحكيم أو « الكرنك » لمحفوظ ، يتحول في « الآلة الجهنمية » إلى جاسوس ، فإنه يتخذ عند جمال الغيطاني تركيبا آخر . وكما أسلفنا بلان سعيد الجيهني لم يكن له أي وجود تاريخي أو شبه تاريخي . وما دام أصبح له وجود في التقليد الروائي المصري — والعرب أحيانا — فهو ظاهرة تدل على « انكسار الحلم » لدرجة التشابه بين إسماعيل الشيخ في « الكرنك » الذي تحول إلى أداة في آلة القمع ، وقد انتهكوا عرض حبيبته زينب ، وبين سعيد الجيهني في « الزيني » الذي تحول هو الآخر إلى أداة انتهكوا بأسلوب آخر عرض حبيبته سماح . ولكن « الأداة » في رواية الغيطاني صيغت على نحو أكثر تركيبا ، إذ عليه أن يرصد مجلس الشيخ أبي السعود لينقل أساءه الذين يناهضون الغزاة ، وعليه أن يسجل أساءه الشباب الراغبين في الذهاب إلى الحرب . إنها مهمة « وطنية » إذن ، ولكن الوظيفية في حقيقتها هي التجسس . والأهم هو الانضواء تحت لواء الآلة الجهنمية للسلطة التي قال لرمزها الأخطر : أنت كذاب . ومن ثم فالصرخة الآتية من عمق الحشاي « أه » أعطبوا وهدموا حصون أكثر شمولاً من سخرية الحكيم ، واكتف مأساوية من ميلودراما نجيب محفوظ ! ويترسخ هذا الشمول وتلك الكثافة من السياق المركب لآلية القمع التي تمحص الشعب في مجموعه والوطن في جوهره ، ومن العلاقات الدلالية المركبة بين « المثقف » الأزهرى والشيخ من جانب والزيني بركات وزكريا بن راضي من جانب آخر . لم تكن « التحولات » مبسطة ، ومن ثم كانت التجليات غاية في التركيب . كان السرداق الرابع « وفيه يدبر الزيني والشهاب زكريا أموراً شتى » هو نقطة التقاطع التي اختلف فيها الزيني عن الجيهني ، واقترب زكريا من الزيني . أما السرداق الخامس فهو البيان الحتماني لاجتماع البصاصين من جميع أنحاء العالم للنظر في « كيف يكون البصاص محبوا من الناس » و « كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية » و « كيفية تطويع الظروف » ، اختتمه زكريا بن راضي كبير بصاصي الديار المصرية بقوله : « فما ذكرته أخيراً أحيلة تراودنا ، لكن عندما بصير الأمر حقيقة ، فسوف يقول بصاصو الأزمان القليلة : انظروا ، كان أسلافنا أبعد نظرا وأشد عزمًا » . ويذيل البيان بأربعة ملحقات تشدد رقابة البصاصين

قيام الساعة ؟ الجند الغرباء يقتصبون الأبرار على باب جامع المؤيد ، عند القبة التى انحنى فوقها مرات ومرات . لم يذكر في قبره - هكذا رأى السجن - ولم يذكر سوى الشيخ أبى السعود فى كوم الجارح . هنا ينطلق الصوت الثانى أن يذهب إليه : « لا تخف ، بالعكس نحن نريدك أن تعاود سيرتك معه كالزمن الأول تماماً ، نريدك أن تصبح محل ثقة : لا تنفره منك ، اذهب إليه ، اترم على قدميه ، ابك ، ابك فعلاً . . أنت ابنه الذى أنجبه ولم ينجه . و « ما نريده . . أن نعرف ثمين القول الذى يردده . آراؤه فى الناس . ما ينويه . هناك مريدون يذهبون إليه ، من هم ، إلى أين يذهبون ؟ . . هل يدخل عقلك أن الشيخ أبى السعود ، الشيخ الطيب الصالح الورع التقي يمكنه حمل سيف وذبح رقبة ؟ أنت أدري الناس به . إذا كانت هذه نيته فعلاً فهذا تغريلا بد أن نعلمه لا لشيء (إلا) لنستفيد ونفيد . كيف يتحمل العمر الكبير الحرب والهجوم والكر والفر . لا تخبره عما نريد . أنت بهذا تنقل تعاليمه وحكمه إلى الخلق كله من طريقنا » و « يا سعيد أنت قريب منا . أنت منا . أنت بتاعنا » . ويتكرر الصوت الآخر « أنت منّا ، أنت منّا ، أنت بتاعنا » يكرره سعيد فى « صمت » . لم يته الصوت بعد « لا أنت ولا أى مسلم مؤمن يرضى عما فعله ابن عثمان بنا . من هنا عزم الزينى بركات ، وبالمناصفة فهو يهديك السلام ويعتذر لك ، بوجه لوراك ، لكن عيون العثمانلية تندس حول بيته ، المهم عزم الزينى وتوكل على الله ، أن ينشئ « جماعة تعمل فى السر لا فى العلن ، جماعة من الشباب الشديد المجاهد أمثالك تقلق راحة الحكام ، تهدم أركان الخيانة ، ما نطلبه منك يسير ، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر ، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته ، بنفسه ، ونضمهم إلى صفوف الجهاد ، أتفهمنى ؟ » و يتردد الصدى فى الصوت الصامت « يا سعيد أتفهمنى ؟ » . ولن نجد الجواب إلا سؤالاً من نوع آخر فى عنوان السرداق السابع والآخر « أه ، أعطبون وهدموا حصونى » . أما السرداق السابع فهو الخاتمة التى يسجلها صوت الرحلة الإيطالى الذى سمع عن ظهور الزينى بركات « قال بعض المشايخ إنه يحاول لم الشبان لمجاهدة ابن عثمان لكن أحدهم أبدى شكاً فى مقصد الزينى . . وعلمت أن خايربك أبلى رضاه على الزينى ، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزينى فى بيته مغضوباً عليه من طومان باى

الكبار على البصايرين الصغار . كانت الأجهزة مراتب يخضع لها الجميع من فيهم الأمراء وناظر الحسبة والسلطان . ولكن « المصيبة الكبيرة » وقعت ، فالسلطان الغورى دهمته عسكر العثمانلى ، وأشيع أن خايربك نائب حلب كان على اتصال بأل عثمان موالسا على السلطان ولكنه انهزم وهرب . وما لبث السلطان أن « فقت مرارته » ومات فى الحال . و « لم يجدوا أمامهم إلا الشيخ أبى السعود ليقنع طومانباى بتولى السلطنة » وقيادة المقاومة لريح ابن عثمان ، فقد اختفى الزينى والغزاة على الأبواب ، والشيخ أبو السعود « يخرج يوماً إلى الخلاء يحمل المقاطف مع العسكر » . كان الزينى قد « بنى نظاماً فى الهواء أوجده ولم يوجد » . وأيقن زكريا من الخديعة والتخفى أن « كلاً منهما مخلوق لصاحبه » . ولكن الشيخ أبى السعود هو الذى اعتقل الزينى فى بيته ، وقد وصلته الرسالة التى تحدد مواضع الأموال التى اجتنتها الزينى بالظلم « ولكن ما للمشايخ وأمور السلطنة ؟ ما للنسك وأمور الدنيا ؟ » يتساءل زكريا بن راضى ويكتب إلى طومان باى ألا يشتق الزينى حتى لا يضيع المال « والبلاد فى أشد الحاجة إليه » . وتبدأ النداءات المرسلة كالنذير الشعرى ضد من يخفى علوكاً أو أمواله ، ومن يدل على مكان طومان باى له ألف دينار ، ومن لح دراوش الشيخ أبى السعود الجارحى له مكافأة ، ثم « يا أهالى مصر ، لا يخرج أحد منكم بعد المغيب ، لا يرتدى أحدكم بعد المغيب لثاماً ومن ضبط شتى ، يا أهالى مصر استكينوا استكينوا ومن خالف شتى » . لقد نزلت النازلة .

السرداق السادس والسابع يحاصران بالمستوى الأخير من مستويات المعنى المركب : هذا هو سعيد الجينى فى كوم الجارح ، وذاك هو الزينى بركات ملثاً لا يلتفت الناس إلى موكيه وقد عينه خايربك محتسباً من جديد . أما الجينى فصوتان للغائب الحاضر ، للمكبوت والمنطوق . أولهما « يعرف طريقه إلى السور ، إلى كوم الجارح ، ينقبض قلبه مستقر النبل والرماح ، لم يخطئه هدف فى ساحة المعارك والطعان ومنذ رجوعه يود لو رآه مولا ، لحظة لا قبلها ولا بعدها ، يسمع لهجته ، يعرف أى الأفكار تدور فى عقل مولا حوله هو ، شخصه هو ، ألى الزمان الذى لا يعرف فيه إلا ابن أباه . . فى الهواء حمدة . . فى الهواء زمته ، أهو الدخان الذى يظهر قبل

للكتابية كما كان الأمر في السابق ، وإنما هو مستغرق في « عملية » تحرير الكتاب الأسلوبية والبنائية معاً . هكذا تشكلت أقنعة الفانتازيا بديلاً لأقنعة الماضي أو الحاضر في تشابك الذاكرة بنظامها الدلالي وتعدد الأصوات وتداخلها . وفجأً القارئ الضمعي بأن « الزينى » نفسه صوت غائب طول الوقت باستثناء مرة واحدة حين أصدر مرسوماً . ويتبادل الرحالة الإيطالي الوهمي وابن إلياس المؤرخ الغياب والحضور ، كالعلاقة بين صوت الجهني وصوت ابن راضى . وتتحرك لغة الكتاب بما تحمل من زمان ومكان بهذا الجدل بين المكتوب والمكتوب ، بين الصوت والصمت . خمسة مقطوعات « خطية » من الرحالة الإيطالي ، ولكنه صوت حاضر ، فاللغة المنفية التي كتب بها أتاحت للكاتب أن يفرج عنها بلغته . أما المراسيم والتقارير والنداءات فقد أحضرت هي الأخرى الأصوات الغائبة للسلطين والبصاوين . زكريا بن راضى وسعيد الجهني وحدهما يحضران ويغيبان في أطول حيز زمني وأعرض حيز مكاني . كبير البصاوين ينطق ويصمت ثمان مرات ، وسعيد يحضر ويغيب ست مرات . نطق الصوت وصمته أو غيابيه وحضوره على هذا النحو المكثف يشكل البنية الذهنية المتناقضة ، فسعيد وزكريا في الواقع الروائي هما الطرفان الأساسيان اللذان يصوغان مثلثين ، قاعدة أحدهما إلى أسفل والأخرى إلى أعلى ، حيث تلتقي قمتاهما للعكسوان في نقطة الافتراق . وكذلك الأمر على نحو مغاير بالنسبة للزيني والشبح أبي السعود ، كلاهما صوت غائب طول الوقت باستثناءات نادرة فيبدو كلاهما كالظل . لكن هذين الصوتين الرئيسيين الغائبين هما اللونان اللذان يكسوان المثلثين المتعارضين بالدلالة المركبة للفانتازيا وحركة أفتنتها . الدلالة التي تستمد حيويتها من تداخل الأصوات الواضحة والغامضة بحثاً عن الرؤيا وسط الظلام .

هكذا ، شاركت « الزينى بركات » بلغتها الخاصة في قراءة تكوين السلطة المتعلقة الأوجه والموحدة النهائية بالقمع المهزوم . وكان كاتبها بذلك قد شارك في تأسيس حداثة روائية على أنقاض المفاهيم التقليدية للتجديد ، وحداثة ارتبطت بموقع خاص في الأرض الوطنية لترحب حق الحوار المتكافئ مع حداثة العالم .

السلطان السابق ، وكان مجرداً من كل وظائفه يتوب عنه في أهمها أحد نوابه السابقين . . لم ينقض اليوم إلا وتحقق ما سمعت من أخبار قبيل العصر . سمعت المتأدي يثق طيلاً ، وقفت منتظراً ، رأيت ثلاثة جواد سوداء يمتلئ كل منها فارس يحمل في يده ميزاناً وصنجا وعلماً رسم عليه شعار المحاسب سيفاً مسلولاً ، وخلفهم جواد أبيض ركبته الزينى بركات بن موسى ووراءه ركب شخص يدين لم أعرفه . الطريق خال ، الخراب الخفي ساع في الفراغ ، الدكاكين كلها مغلقة ، حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن ، تطلع مارة قلائل ، أصغوا إلى دقات الطبل ، هزوا رؤوسهم ، لم يتوقفوا ، حاذوا الركب ورأيت الزينى يضع لثاماً حول وجهه .

يتكامل على هذا النحو سفر التكوين كما قرأه الغيطاني في سبعة سرادقات ، حيث تحمل الذاكرة نظاماً دلاليًا قاعدته القمع وقمته الهزيمة . وتحمل المخيلة المعنى المتعدد المستويات من خلال اللغة والزمان والمكان . وتبدى أقنعة الفانتازيا في تعدد الأصوات وتداخلها . نوعان من الأصوات يشاركان في صنع اللغة : الأصوات الصامتة كالصوت الغائب والقارئ الضمعي ، والأصوات المنطوقة . لذلك كانت هناك لغتان : لغة التضمين المركب من النداءات والمراسيم والخطب والتقارير . فهي لغة « الرواية » ، ولغة السرد للأصوات الصامتة والناطقة ، فهي لغة الروائي . وبالرغم من تناسل اللغتين ، أو بفضل هذا التناسل ، تشكلت لغة جديدة ليست تراثية أو تاريخية كما شاع ، وإنما هي لغة خاصة بالروائي ، وهذا وجهها العام ، وخاصة بهذه الرواية تمهيداً ، وهذا وجهها الفريد . وبالتالي فهي ليست اقتراحاً قابلاً للتعميم ، ولكنها مساهمة كبرى في شق عصا الطاعة على لغة الرواية التقليدية ذات البعد الواحد . وفي الوقت نفسه ، ولأن اللغة ترتبط حكماً بفهم الزمان والمكان ، فإن لغة « الزينى بركات » قد شقت عصا الطاعة أساساً على كل من الزمان والمكان التقليديين في الرواية ذات الصوت الأحادي التراتبي الوصفي الخارجي المحال دائماً إلى « واقع » مواز .

يتحرر الكاتب من قمع اللغة الزمانية المكانية القديمة عبر المخيلة ومستوياتها المتعددة للمعنى ، فالقمع ليس « موضوعاً »

وخارجه . ولكن الكاتب يخفف من وطأة هذا التطابق بالاعتماد على تداعيات الأتفة التى تخترق النص بأدوات الكاريكاتير والتضمين الذى يعانى الذاكرة بالمخيلة . تعطل هذا الاختراق بعض التسوآت التى تبدو زوائد الإحالة إلى « الواقع » . فالإشارة إلى أحد أدباء إيوط نصف المعروفين وشيوخ ساعات التسجيل والأقلام الخاصة بالتجسس ومعاونة بعض المثقفين لأجهزة الأمن ومداينة البعض الآخر لسلطة الحكم ، كلها إشارات تخرج بالسياق أحيانا عن إطار الفانتازيا التى كان يمكن استخراج الإشارات ذاتها من أدواتها الخاصة وليس بالإحالة الضمنية إلى « الواقع » ، مما كان يسلم من الفانتازيا أقمعتها .

وقد اختار الكاتب « إيوط » مكانا فانتازيا يحوره كليا من آلية الإحالات أو التوازي ، ولكن هاجسه فى الربط بين المكان الخيالى والمكان الواقعى هو الذى أوقعه فى التناقض بإخلاء النص من كثافة الدلالة وتركيب المعنى ، لدرجة اضطراب الكاتب إلى القول بأن « هذه الرواية لم تنفع هنا ، لم تحدث الآن ، وإنما حدثت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وبقاع غير معروفة . . لذا لزم التنويه » . وبالطبع ، فهو تنويه عكسى تماماً ، بلغت نظر القارئ ويتحاشى الرقيب — وهو أيضا قارئ — ولكن على حساب الكتابة .

تلقت عيون الأمن إلى حامل « المعلومة — المقرءة » عن دوران الأرض فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة ، بمجرد أن يلجأ إلى جهاز الإعلام . وبالرغم من المستوى المباشر للمعنى فى هذه « القراءة » التى تؤكد تحلف إيوط عن العصر ، فقد شاء الكاتب أن يستفسر منه أحد هؤلاء عن « مسألة أن ديار إيوط السعيدة تسير ضد الزمن وليس معه » . وهذا تخفيف حاد لكثافة المعنى الذى تحمله على نحو أعظم الدلالة التالية أثناء تعقب « هؤلاء » له ، فقد رأى فى ميدان كبير آلة الزمن الموسيقية الضخمة ، وتحركات عقاربها تجري على عواهنها ، وأصوات موسيقها صخب وضجيج . . وقلت ، تسهورت آلة الزمن الموسيقية بعد أن كانت أعجوبة فى الدقة » . بهذه الأداة تحميم الدلالة يكتب التخلف معناه الزمنى . وكذلك الأمر فى تشابه الجاحظة عيونهم من الذين

بعد صدور « الزينى بركات » بعام واحد صدرت رواية « هؤلاء » — ١٩٧٦ — لمجيد طوبيا (١٩٣٨ —) الذى ينتار بدوره أتفة الفانتازيا والتضمين لنسج نظامه الدلالى . وكما قرأ جمال الغيطانى ابن إياس فقرأنا نحن جمال الغيطانى ، كذلك قرأ مجيد طوبيا بعض صفحات مصر القديمة لنقرأ نحن مجيد طوبيا . والقارئ فى الحالى ليس راوية ، وإنما هو يقيم المسافة بين الواقع والفانتازيا . وبالطبع هناك فوارق عديدة بين أساليب « القراءتين » . ولكن المشترك هو مدلول « القراءة » مستوى من مستويات المعنى ، وتجنباً للذاكرة الجماعية فى المفرد ، وإشارة إلى « المثقف » الذى تجمل عند الحكم فى هيئة الخيال الشاعرى وعند محفوظ فى هيئة المحاكاة للواقع . ولكن المثقف عند هذين الآخرين ، ويرفتها عبد الله الطوى ، يشكل بنية أساسية ، بينما هو فى سفر التكوين عند الغيطانى وطوبيا يصوغ صوتا بين أصوات هى ذاتها أتفة الفانتازيا .

فى البدء كان القمع ، هذا ما تجمع عليه دلالات المرحلتين الكلاسيكية والحديثة فى الرواية المصرية ، ولكن التكوين الذى يشتمل على القمع — الهزيمة ، هو الذى يمنح الحادثة جمالياتها الخاصة البعيدة عن الثنائية التوفيقية فى المرحلة الأولى ، حيث ينعدم المونولوج المنقسم تسفلا إلى سرد وحوار كما هو الحال فى مسرواية الحكيم ، وينعدم التوازي بين الصوت والرواية كما لاحظنا على « كرنك » محفوظ فى أحداثها . هناك تداخل بين الأصوات فى عمل الغيطانى لا ينفرد بأحدها الراوية ، بل ليس من رواية واحد . وفى « هؤلاء » هناك راوية ، ولكنه الصوت المضمر فى القارئ الخفى ، وليس مفارقا لبقية الأصوات « المسروقة » . ومن ثم تتقن المنظومة الدلالية بمعنى القمع الذى يتجاوز مطاردة الأمن إلى مطاردة العدل .

غير أن « القراءة » فى عمل مجيد طوبيا هى المحرك الدلالى ، فسوف نكتشف أن الرواية قد بدأت بقراءة الراوية لكتاب بلغة ديار « إيوط » يقول « إن دوران الأرض حول نفسها يحدث فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة » . نحن إذن فى قلب الفانتازيا من اللحظة الأولى ، ولكنها الفانتازيا الموزنية التى اقتربت بالنص فى مواضع عدة من « الإسقاط » بسبب أحادية القناع و « حتمية » استدعاء التطابق بين النص

« القطار » سوف يتخذ دلالة لم تكن قائمة في الرواية التقليدية من قبل ، فهو هنا سفر التكوين من سبعة فصول ، وعريته السابعة ذات دلالة خاصة ، وعطته الأخيرة في الفصل السابع ذات دلالة أكثر خصوصية . ومن الطبيعي أن نرى الفرق كأننا بين سرادقات الغيطان السبعة الدالة على الزمان والمكان في تداخل يشي بمنظومة القمع والمزجعة ، وبين فصول طويبا السبعة الدالة على سفر التكوين مرادفا للموت . ولكن المشترك ، خارج اللغة الروائية ، هو تأسيس الذاكرة الجماعية على قاعدة المخيلة الحديثة ، فالخلق مزدوج الدلالة : « الإله » أو السلطة الخارقة والمفارقة للكانن الذي قيل له كن فكان ، و« الكبتنة » التي كانت بالقمع فماتت أو هزمت .

هذا هو إذن « الرجل المضغوط » الذي يبرز مكتبه نقطة الانطلاق إلى القطار ، وقد صاغه الكاتب على هيئة كاريكاتيرية تجسم سلطة المؤلاء : صورة الدجيم حاكم البلاد تغطي الجدران والتليفونات « السبعة » وجحوظ العينين والتصوير السري الذي يفصح عن « قلق » المائل أمامه . ويتخذ « القلق » في فقرات عديدة وجهاً مغايراً لوجه « القلق » في عمل الحكيم ، وأيضاً الفتاة الواسعة العينين التي تترامى لصاحبها المهتم دون أن تراه . ويفصح « المضغوط » عن المكبوت في آلية القمع من خلال الحوار ، الأداة الرئيسية في تحميل اللغة ظلال المعنى . « حتى الآن لا نعرف ما تبنتك على وجه التحديد . لكن من المؤكد أنك منهم » والمؤلاء عيون في كل شبر من أركان إيبوط الأمانة وآذان في أبواب البنانيات وتحت أسرة النوم . والالهام هو سلوك « قد خرج عن حدود المؤلف » . والأمثلة على « صدق » هذه الصورة في تناول اليد . ولأن « الوقاية خير من العلاج » ، فلا بد من التأكد أن « ماضى » المائل للالهام يخلو مما يثير الشبهات ، فقرأه ما كتب عن دوران الأرض المضاد لاتجاه عقارب الساعة والإلحاح في معرفة « الحقيقة » لا يخلو من الشبهة وضرورة التثبت من « الماضى » ، فكل الأمور يمكن أن تكون خاطئة وصائبة في الوقت نفسه . لذلك لابد من القطار الذي يقول « الحقيقة » .

هذه قراءة المؤلاء لأنفسهم ولغيرهم ، والقطار نفسه قراءة مزدوجة ، قراءة القارئ وقراءة المقروء . لذلك كان

يراهم بجانبه فجأة يجيبون على ما يفكر به سراً ، فإنها أداة حية في تجسيم المؤلاء ، وأيضاً حين يأخذهم أحدهم لزبارة المتحف المصري ويتوقف به عند مومياء توت عنخ آمون ، فهذا هو المفتاح الدلالي للتناسخ الذي يتخلل بقية الرواية من صفحات التاريخ الفرعون . والأداة هنا للمفارقة ، وليس المقارنة ، حيث إن الذي قاده إلى المتحف ، من المؤلاء . بينا التناسخ ، الذي سيحيى ، يشكل تناقضاً قاسياً مع البنية التي تمثلهم . هكذا يعود إلى جلسته الأولى في الميدان الكبير « عند آلة الزمن الموسيقية التي عطبت حيث وقف الجاحظ « العينين » يودعى : وبخصوص دوران الأرض هل أنت متأكد من أنها تدور أصلاً ؟ » . أما حين ذهب إلى مؤلف « الاكتشاف » بأن الأرض تدور في اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة فقد كان الجواب هو الكلب الضخم الذي كاد يفترسه . وحين أراد أن يستفسر عن الأمر من جمهور أحد منتديات كرة القدم كاد أحد الفريقين أن يمزقه . وفي جميع الأحوال كان الجاحظ العينين الذي لا يذلل على شخص بعينه هو الذي « يفسر » له ما يحدث . إنها القراءة الأخرى للمعنى الذي يبحث عنه .

ليست الجاسوسية إلا خطأ واحداً في نسج الرواية ، نفصى إلى القمع حقاً ، ولكنها ليست مستهدفة بحد ذاتها ، كان يتحول المثقف - المناصل إلى جاسوس تجسيدا لآلية القمع الجهنمية في أعمال الحكيم ومحفوظ والغيطان . ولعمل مجيد طويبا قد ركز على منظومة الجاسوسية مباشرة تركيزاً بنائياً واضحاً ، ومع ذلك فهي مجرد عنصر بنائي يشارك في صناعة النظام الدلالي الأكثر شمولاً من التجسس . وحين كان لا بد للرواية - القارئ أن يقف أخيراً أمام القراءة المضادة ، كان عليه أن يستمع لأحد المؤلاء « لماذا أنتم قلقون هكذا أيها الشباب ؟ لكل إنسان تهمة ، ولكل تهمة أدلتها . . دع القلق وانهض معنا ، وصدقي بأن لكل إنسان تهمة وأن لكل تهمة أدلتها » . ولم ينس صاحب الصوت أن يجتم « الوقت من ذهب . . وراءنا غيرك » . لكل مقروء قارئ ، فالقراءة والقراءة المقابلة يكونان النص ، والقراءتان متداخلتان عبر التناقض والتناسخ . وكما أن المؤلاء مفردة وجمع ، كذلك الراوية - القارئ ، فهو مفرد وجمع ، وكذلك الأزمنة والأمكنة ، الجميع يتبادلون القراءة . وسوف نلاحظ أن

هناك «خطان» في جميع المحطات باستثناء المحطة قبل الأخيرة، حيث أصبح الخط «منفرداً».

الواقعة الروائية إحالة إلى الواقع حيث كان يؤخذ المشتبه فيه أو المتهم - البرىء إلى طول البلاد وعرضها لتثبت إدارة الأمن العليا من مخاطر البلاد كلها أنه ليس مطلوباً في أية قضية أخرى. هذه الإحالة مجرد إطار خارجي للقطار القارىء - الذى هو ليس رحلة أو سفراً - وإنما هو الإطار الداخلى للتناص. كانت المدن تقام عادة حول ينابيع الماء والأنهار وعلى جانبي وسائل المواصلات، أما نظرية هؤلاء الجديدة فهى أن المدن تقام حول المخاطر رمز الأمان. والمندوب المرافق للرواية، القارىء الخفى - المتهم يشرح هذه النظرية بحماس، وعندما يسأله هذا المتهم البرىء عن الذين اصطحبهم من قبل يجيبه «جميعهم أمثالك». ويلاحظ المتهم، القارىء أن رصيف المحطة يكتظ بأزواج كثيرة من الرجال وأزواج من النساء، الرجل مع الرجل والمرأة مع المرأة، ويدرك على الفور أن أحد الرجلين من هؤلاء وأن إحدى المراتين من هؤلاء، وكان سفينة نوح قد انقلبت ولم تعد تضم ذكراً وأنثى من الكائنات، بل انقسمت الدنيا إلى متهمين أبرياء في جانب والهؤلاء من جانب آخر، وإذا كانت المخاطر التسعة والثلاثون قد أبدت براءة المتهم، فإن كلاب المخفر الأربعين لم تتخلف عن الشهادة ذاتها. وكذلك رقم سبعة في سفر التكوين، فإن الرقم أربعين المأخوذ عن الطقوس الفرعون بعد الوفاة، يستمد مدلوله الروائي من المدخل إلى التناص مع الرمزين المصريين القديسين إيثرور والفلاح الفصيح والرمز التاريخي لرمسيس الثانى. هنا لا يعود الرقم الأربعون «بعد» الوفاة، وإنما يغدو المخفر الأربعون «قبل» أن يصبح الخط الحليدى منفرداً كالنبوءة لسكة الندامة «الى يروح مايرجش» لذلك تبدأ «نفوس المخفر الأربعين» - المدخل التمهيدى إلى التناص - بعنوان فرعى صغير «في البدء» وبعدها مباشرة «وجدت الزنزانة صغيرة معتمة». وفي اللحظة عنها التى تكررت سابقاً ولاحقاً تتراءى الحبيبة ذات العينين الواسعتين «كم أحن إلى همسات حبها وأناملها الباعمة تداعب شعرى فى ود... لكنى تخوفت من تلميحات الرجل المضغوط عنها، ومن صورها التى يحتفظ بها داخل المظروف». هذا الكائن الذى

يظهر دائماً كالتجلى الخارق لحظة المحنة، والذى يشترك فى رؤى ياه القارئان المتقابلان - هؤلاء والمتهم البرىء - سوف تتراءى له مرة وأخرى فى القطار المحاذى، ضمن راكبات الدرجة السابعة التى تحمل التهمات المشتبه فيها الثلاثى يقمن بالطواف على المخاطر مثله. إنها هى وليست هى. ولكنها «هى» التى تظهر فجأة وتختفى فجأة فى سياق المصير المشترك، إنها «المطلوبة» قبله وبعده، جزء منه لا يتجزأ، ولكنها فى التناص مع مصر القديمة تصبح الكائنة فى التضمين وجهاً حاضراً لمصر ذاتها عبر الأزمنة. إنها اللحظة الوحيدة التى تكشف خلالها أقمعة الفانتازيا عن وجه النص. كان التضمين الأول فى النقش المحفور داخل الزنزانة «انظر، فى البدء كذب الديباجم». ومن الآن فصاعداً يستخدم الكاتب هذا المصطلح - المفردة «انظر...». فالرؤية التى ينبى إليها المصرى القديم شاعراً كان أو فلاحاً فصيحاً، تتحول إلى أداة حديثة للنظر «وسط الظلام»، وظلام الزنزانة فى هذا المعنى جزء من الظلام الشامل، فالمعجوز الذى نقش الكلام المحفور «انظر، فى البدء كذب الديباجم» يرى نفسه فى الظلام حاضراً «منذ الأزل» فهو المستمر استمرار الحبيبة الواسعة العينين، وقد كانت له مثلها تماماً، لذلك استمر فى الحفر «فى البدء كذب الديباجم»، ثم الملاك والتجار، ثم الساسة والمثقفون... انظر، ففسدت الرعية وعم الفساد بأرجاء البلاد». ويضرب مثلاً برميس الثانى الذى كان يكذب ويكذب حتى صدقه الآخرون من المعاصرين له والقادمين من بعده. ونفى والحقيقة هو الذى أتى بالمعجوز إلى هذا «الجحر» فى هذا المخفر، وهو نفسه الذى يضع كل متهم فى العربة السابعة من القطار. هذا النفى للحقيقة هو نفسه على الوجه الآخر نفى للحبيبة التى يقطن صورها هؤلاء بينما هم يمزولونها عن عشاقها، بل إن الزنزانة والقطار والحظ المفرد فى الأسوار التى تمنع هذا العشق، ومن ثم فالحقيقة هى الحبيبة ذاتها المسموح لها بالتجلى فى الخيال المفقار، والمنوعة أصلاً من التحقق أو التجسد. ولكن الكاتب يمنع هذا المستوى من المعنى أن يواصل جريانه فى التواتر السردى، ويعرى الفانتازيا بكثافة أقمعتها الشعرية حين يعتمد على الحوارات التى تحيل الدلالة إلى مستوى أحادى مسترسل فى الارتباط بالمرجعية الواقعية. وهكذا يعود مرة أخرى إلى أحوال المثقفين خارجه النص بأسلوب

مزودة ، تناص مشخص وتناص الكتانة كالعجور والحجر على جدران الزنزانة ، دائرة مغلقة تزيد البسة تركيبا . وراحت الحبيبة التالية تترأى في « الأ » التي عاوده على مصيرها . وهى من راكيات القطار الاحمر . وقد أصبح الال الخط الحديدي منفرداً ينثر بالذهاب دون إياب . وفي الورقة التي كان بها الساندوتش ملغوا ، أقبل التوارى - وليس التناص - بين ما جاء في الجبرق عن إحدى الكوارث التي جعلت الناس يرونها « يوم القيامة » والكوارث التي لاحت في أفق مصر المحروسة . هذا هو المخسر الأخير في الصحراء البعيدة . والسؤال الذي يردده المدوب وقد سبق للرجل المخطوط ، هو الدائرة المفتوحة على كل الاحتمالات : أصواب هذا أم خطأ . وينظر الكاتب هائليا من القيود التي تفرضها أقنعة الفانتازيا ، فينطق المندوب بأن المخفر الصحراوي بين الرمال خصصوه لسجناء الرأى ، قريبا من الهواء النقي ومعيدا عن القراءة المؤذية للعيون . كان سجين الجحور قد أوصاه بأن يجارب « الأوساخ » بطريقتهم ، وأن لا فائدة من اكتشاف العبرة بعد فوات الأوان . وكان لا بد لواسعة العينين ذات الحمسة الأسرة أن تعاود الظهور في أحلامه المقهورة لحظة المحنة في عنقائها هذا المخفر هو « الأخير » محطة النهاية . وكان المندوب قد أصر المتهم الذي حصل على براءة المخافر الأربعين أن السابقين جميعا « مثله » ، وفي هذه المرة حدد له أن الرجل الأخير الذي اصطحبه كان وديعا طيبا متلك تماماً ، وما إن وصل إلى هنا بعد مئات وآلاف البراءات التي حصل عليها أمسك به الضابط صائحاً صيحة الفوز « لقد كنت أنتظر كأيها المجرم . لا أحد يفلت . لا أحد » . كانت الوداعة والطيبة قد صنعت « المماثلة » بين الاثنين ، فليس المخفر الأربعون إلا الاحتمال المأمى المسبق ، لأن هذا الاحتفال لن يعود ممكناً بعد وصول المتهم - البريء - إلى المخفر الصحراوي حيث فوحى « بما هو موجود أمام الباب الخلفى ، عدد كبير من الأحجار الفسحة الملقاة فوق الرمال وعلى مسافات شبه متساوية » إنها تبدو أشبه بشواهد القبور ، يحس ، فيعترف له المندوب - إضافة إلى الطيبة والوداعة - بالكذبة . ولأن منطق الهؤلاء المراءغ يحدد القراءة بأكملها في السؤال « أصواب هذا أم خطأ » ، ولأن الخط بين الصواب والخطأ متكافئ ، فإنه عند « تحجير السابقين لك بين البقاء هنا أو العودة اختاروا المكوث » خشية

« الإسقاط » المباشر الذي يمزق أحياناً أوصال البنية المركبة للنظام الدلالي في النص . وهو الأمر الذي يؤثر على التضمين ، فالأجزاء المنسوبة إلى إيبور والفلاح الفصحى تمنح كامل طاقتها للتعبير عن ما هو أكثر تركيباً من هذا التعليق « إن الانهيار النهائي للروح المصرية جاء مع إنكار الحكام على الناس حق الكلام » . وإذا كان توفيق الحكيم قد اقتصر على هذا المعنى ، دون تضمين ، في « بنك الفلق » ، فلن إيبور والفلاح الفصحى يقولان ما هو أعمق ، الأمر الذي سق لتجيب محفوظ في محاولة التجديد خلال الستينيات أن وظفه خير توظيف في « ثرثرة فوق النيل » . وهناك نوع آخر في عمل طوبيا يمكن تسميته بالتناص الكاذب ، حيث يفترض الكاتب - بالإحالة إلى المرجعية الواقعية الخارجية - ما ينسبه إلى التاريخ القديم لمجرد « الإسقاط » المباشر أو قياس الشاهد على الغائب . ولكنه في الوقت نفسه يدفع المعجوز سجين الجحور إلى مستوى آخر من المعنى فيزداد تركيباً على هيئة قاضى كان يحكم بالعدل فطرده من العمل ، ثم أصبح هذا « السلوف » في القطارات يركبها من أول الخط إلى آخره وبالعكس ، دلالة على الدائرية للغلبة التي أحيل إليها في الاستبداد . حكم في قضايا ثلاث بالبراءة المشروطة : قضية سرقة أبلغ فيها الموظف الصغير عن سرقات رؤسائه فكان نصيبه خصم نصف شهر من مرتبه ، ولم يربدا من سرقة ما يساوي المبلغ المخصص . حكم القاضى ببراءته حتى يحاكم رؤساءه فيعيد محاكمته . وقضية بناء اتهمت فيها امرأة يتم وجهها عن سوء التغذية ، بينما يسكن القاضى في عمارة فيها خمس عشرة شقة مفروشة مملوكة لبعض أصحاب المناصب مع أن الشقق تدار لأغراض مشبوهة . وحكم للمرأة بالبراءة إلى أن يستطيع حبس الكبار ، وحينذاك يجسها . أما القضية الثالثة فكانت جريمة قتل ارتكبتها فلاح أزهرق روح موظف جمعية السماد والبذور ، وكان قد أعطاه بنوراً فاسدة أثبتت زرعاً هزلياً ، وأعطاه سماداً مغشوشاً قتل الزرع الهزيل ، فما كان من الفلاح إلا أن قتل الموظف . وحكم القاضى ببراءة الفلاح الذي حقق « العدالة » . وجاء نصيب صاحب هذه الأحكام بالفصل من منصة القضاء . لقد جاء اختيار « القاضى » المتجول داخل القطار ، يتبادل الأوراق المزروعة من تاريخ مصر القديمة مع المتهم - البريء - بصفته قارئاً ومقروءاً ، قراءة

امتناع « الكلمة » عن التحقق دفع رواية « الهؤلاء » إلى التبسيط والأحادية : في اعتماد الحوار بناء لغويًا متراكبًا بين السؤال والمستول دون سياق مركب من عناصر « المسألة » المطروحة للبحث الروائي . وكذلك في عمليات الإسقاط المباشر غير ما أسميته التناص الكاذب بما أضمر باتساق الأقتعة وكنسونة القانتازيا . . غير أن « الهؤلاء » أضافت إلى سفر التكوين الروائي المصرى الحديث علامة جديدة على تواصل مفهوم الحدأة في ارتباطها العميق بما نهض به جيل الستينيات من حفر عند الجدور وإخلاء « أرض السوعي » من أنقاض معادلة النهضة المهزومة .

بعد خمسة عشر عاماً من صدور « الهؤلاء » نشر يوسف القعيد (١٩٤٤ -) روايته القصيرة « مرافعة البلبل في القفص » ١٩٩١ . وكان قد كتبها قبل هذا التاريخ بعامين . كان الإطار الاجتماعي للمرجع الواقعي المباشر قد تغير منذ نهاية الستينيات حتى شرع الغيطاني في التفكير بالخطوط العامة لرواية « الزينى بركات » . كان الإطار المرجعي للنظام الشمولى في ذلك الوقت قد اكتمل ، وأضحت لوحته واضحة الخطوط والأضواء والظلال من الألف إلى الياء . وقد ساعد هذا الاكتمال الروائي في استكناه العام وراء الخاص والفريد . أما « الهؤلاء » فقد كتبها صاحبها والنظام الاجتماعي في لحظة تحول بالغة التعقيد بالانتقال من المركزية الاقتصادية إلى الليبرالية الاقتصادية ، ومن الشمولية السياسية إلى التعددية الشمولية إن جاز التعبير عن السماح لبعض رموز المعارضين بالعمل تحت سيطرة ترسانة قمعية هائلة من القوانين والإجراءات . في لحظة التحول هذه التي نامت بالعدل ولم تستجب لنداء الديمقراطية ، كان المجتمع في حالة « سيولة » ، وسلم القيم في حالة « انقلاب » ، وكان هذا المرجح هو الذى فرض أصداءه المرتبكة على بنية « الهؤلاء » في بحثها عن الثوابت والمتغيرات في سيولة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولكن هذا المرجح كان قد استوى خلال خمسة عشر عاماً على قدر من التماسك ، فاستغنى عن بعض التناقض بين الليبرالية الاقتصادية والتعددية الشمولية التي أفضت في خاتمة المطاف إلى إنهاء الرمز السياسى الأكبر لهذا التناقض . ولكن الآلية الاجتماعية للنظام الجديد استمرت في عملها حتى أصبح

تكرار الرحلة الطويلة المرهقة : « لقد فضلوا جميعهم البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب » والمواطن حر في ذلك « بالرغم من أن خطأ حديديا للإياب لم يكن هناك . لم يكن ثمة مفر من أن يتبع المندوب عبر عتبة الباب الضيق الحفيظ ، فإذا عاوده السؤال عن تلك الأحجار فوق الرمال طلب منه أن يتبعه ، حيث الظلام وفقدان الرؤية وحسرة الأنفاس والأصداء المزلزلة : « كما قلت أنت أيها الوديع الطيب ، فهذه الأحجار هي بالفعل شواهد قبورهم . . قبورهم . . قبورهم . . هم » . ونلاحظ أن صيغة الحاققة هي الجمع الغائب ، أما الحاضر المفرد فلن يكون صاحب الكلمات الأخيرة . مندوب هؤلاء هو صاحب الكلمة ، فالقطار الذى يرادف السفر يرادف الموت . الموت الذى يحى مفارقاً لبراءة المتهم . والقطار الذى لا يرمز إلى « رحلة » هو متحف التضمين الذى يشى بالقمع الذى يصل بالهزيمة إلى حد الموت . للقطار إذن نقطتان للبداية ، أولاهما الزنزانة ومجوز البحر الذى ينقش التناص على الجدران ، فهو القطار المتمدن من مكتب الرجل المضغوط فى الحاضر ، والمجوز السجين « منذ الأزل » هو الماضى الحاضر . والنقطة الأخرى ، داخل القطار ، هذا القاضى المحكوم عليه بالدوران حول نفسه كدوران السيد والغرفور عند يوسف إدريس . ولكن هذين يبحثان عن حل للخروج من الدائرة المغلقة ، أما قاضى هؤلاء فدائرته محكمة الإغلاق . والمفارقة أن « الضرافير » يبحثون عن عدالة كونية ، بينما القاضى عند مجيد طوبيا يبحث عن العدل النسبى فى « إيبوط » وليس فى العالم .

إن البحث عن رؤيا يصوغ الرواية على هيئة سؤال هو المحرك الرئيسى للنظام الدلالى : لماذا تدور الأرض في اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة ؟ والموت ليس « عقوبة » هؤلاء لمن يجرم على السؤال ، بل هو « نهاية » إيبوط ذاتها طالما مضت في طريق معاكس للزمن . الموت إذن ، هو الهزيمة المضمرة في سلطة القمع ، دون أن يموت السؤال تحت شواهد القبور المنثورة على مسافات متساوية في رمال الصحراء .

وبالرغم من أن غياب العدالة وحضور القمع يبنى الرواية في صيغة سؤال ، فإن اختزال الدلالات الممكنة والمحتملة في

نسى ، فإذا جمعت الأصوات كانت « الحقيقة الواحدة » .
 مونولوج الضابط يردد ، كالصلابة ، حكمة « هؤلاء » فيبدأ
 النص « الموت قبل الحياة ، العقوبة قبل النجاة ، التهمة أولاً »
 ثم يدورخون السبع دواخت بحثا عن البراءة المستحيلة .
 لذلك فهو يبحث عن « زيون من أولئك الذين يتكلمون ليلا
 ونهاراً عن هوم الوطن » حتى يستطيع أن يقفز الفقرة الكبرى في
 أجهزة الإعلام والمناسب . هنا يقع التناص غير المكتوب ، فقد
 ظن غاية الظن أن محاكمة كتاب « ألف ليلة وليلة » - الذي
 لا يذكره بالاسم - هي الجسر الذي سيففز به إلى الهدف .
 والدلالة المضمرة في هذا التناص بين محاكمة الكتاب ، ومحاكمة
 هذه المرأة ، أن « ألف ليلة » ، رمز الإبداع الشعبي المجهول
 المؤلف بل المؤلفين عصرًا بعد آخر . وقد أفلت الكتاب من
 المصادرة فلم يتحدث « المعجزة » التي يطمح إليها الضابط ،
 وإنما حدثت معجزة أخرى « إنه النهار الفريد الذي لا يزال
 مستمرًا » . ذلك هو قناع الفانتازيا بالتماثل بين ماهية الإبداع
 الذي أفلت من المصادرة وماهية غزلان التي لم تغلت « تلك
 الكاتبة الخرافية ، ترفض أن تتكلم ، لم تنطق سوى ما تصور
 جميعاً أنه اسمها الأول » . ولا يدع لنا فرصة الخيرة أمام هذا
 التماثل بين ماهية الكتاب وماهية المرأة ، فيبدو للضابط -
 لا لأية شخصية أخرى - « أن هذه الغزلان قد خرجت من بين
 صفحات الكتاب إياه . وهذه الغزلان قد تكون تعريفاً للمفرد
 وقد تكون تعريفاً للجمع . ولكن هذا الكتاب - الغزلان هو
 التناص المضمّر « في كل قضية يخرج إلى إنسان آخر من سكان
 هذا الكتاب ، أي كتاب هذا ؟ أي كتاب ؟ » . والسؤال
 يصبح على لسان الضابط - يمثل القمع - محرك المقارنة
 التمهيدية للنظام الدلال في الرواية . وإذا كان الضابط يبحث
 عن المجد والمنصب فلم يجد سوى غزلان وقضيته التي لا تتيح
 له مجداً ولا منصباً ، فإن « الكتاب » صاحب الصوت الثانى
 يبحث عن مادتها حتى رأى هذه المرأة فائق لها « من المستحيل أن
 تكون مثلهن » . لذلك تصدر عنه دون سواء الأسئلة التي
 تشكل غزلان جواباً السرى : « ألم يجرب (القاضي) التنب
 والفضي والإرهاق الذي تولده مرارة اصطدام الكلمات مع
 بعضها ؟ » اختراقاً لدلالة الصمت الصاحب في حجرة غزلان
 وعينيها وكل كيائها . وهو ذاته صمت الكتاب المتكلم ،

هناك نسج من العلاقات والقيم على قدر من التجانس ، هو
 المادة الروائية في عمل يوسف القعيد ، وهو بذلك يحصل إلى
 حد ما على ما سبق للفيضان الحصول عليه من لوحة مكتملة .
 وأقول « إلى حد ما » لأن مرجع الفيضان كان قد اكتمل بحسم
 الهزعة الشاملة .

ولكن الروايات الثلاث تشكل حدثاتها ، على مستويات
 عدة ، من سفر التكوين بدلالته الفكرية والجمالية ، وأيضاً من
 اتخاذ أقنعة الفانتازيا تركيباً - بالتناص والتضمين لتعدد
 الأصوات .

يختلف تعدد الأصوات عند القعيد اختلافاً حاسماً عنه في
 روايات « وجهات النظر » التي تتعدد حول حادث واحد أو
 واقعة واحدة ، لأننا منذ البداية لسنا أمام حادث أو واقعة ،
 وإنما نحن أمام « البراءة » في قصص الاتهام ، وبالتالي فالمحاكمة
 في « مرافعة البلبل » تشبه القطار في « هؤلاء » ، ولا علاقة لها
 بالمحاكمات المعروفة في الروايات التقليدية والتي تشد أيضاً
 تعدد وجهات النظر في « قضية » واحدة .

في « القفص » عدة نساء متهمات بممارسة البغاء ، يبين
 واحدة نجيب عن الأسئلة كلها بكلمة واحدة هي « غزلان » ،
 والمفترض أن هذا هو اسمها دون أن يكون هناك أى دليل على
 ذلك . لا تتكلم ، فهي صوت غائب ، حاضراً من خلال
 ضمير المخاطب . لا تنطق بغير الاسم إذا كان حقاً هذا هو
 اسمها ، فقد تكون مجرد « كلمة » - صورة ، بدلتها في
 الصوت والتكوين . براءها القاضي والضابط والمحامي
 والكتاب (الصوت وليس الروائي) في القفص بقية
 المتهمات ، ولكنهم يرونها في الوقت نفسه على غير هذا النحو .
 هي التي تصوغ كينونتها الروائية . ضمير المخاطب يركز على
 محاولتها « الإمساك بالطغولة الهاربة » فإذا ابتسمت فلها « قطع
 من النور تضيء ظلال وخفايا جالك الجميل » ، وأمنيتها
 المخبوءة « أن تعد هذه النجوم » . ليس أماننا سوى البراءة
 لا من تهمة ، بل البراءة الكاملة المطلقة ، هكذا يصبح قصص
 الاتهام في المستوى الأول للمعنى منصة القضاء ، وخارجه
 المتهمون الأصليون . تلك هي بداية عصر المقارنة . تتعدد
 الأصوات بعذث ، وكل منها ينطق بضمير المتكلم ما هو

الجميع من أنه عني . هذا الرجل صاحب الصوت الغائب يضع الالتباس في صيغة سؤال : « إن هذه الإنسانية مظلومة ، ومن في هذا العالم لا يعد مظلوما ؟ خلق الإنسان ليظلم ، لكي يقع عليه ظلم الآخرين » . مرة أخرى يستخدم المؤلف الإحباط الجنسي شرطا عكسيا للبراءة ، براءة غزلان تفضح عجز الرجل ، وربما « الكاتب » من قبل ويقاؤها في الأسر يستر العجز عند الأول والإحباط عند الثاني . « تداخل الظلم في الظلم » يقول المحامي الذي لا يدري هل يترافع عن غزلان أم عن نفسه : « يوجد يقين لا يقبل الشك لدينا جميعا ، إنها مظلومة ، ابتداء من القفص الذي تقف فيه ، وصولاً إلى المنصة » . ولأن الالتباس قائم في « الصوت » ذاته قبل أن يظل خلوها ، فقد لجأ الروائي إلى أداة الصدى الملازم المتأخر عن اللسان ، فالتحق مرافعة المحامي بما أسماه « إنني خارج خطبة المرافعة » في بنية دلالية مزدوجة حيث استرسل المونولوج ، وإذا به لا يختلف عن مونولوج الضابط ، فهو « قليل البحث » لم يعرف طريقه إلى قضية « الكتاب » الكفيل بأضواء المجد . هكذا تتحد غزلان والكتاب بارتباط الذاكرة والمخيلة التي لا تتوان عن اختيار منصب العمدة في « عزبة غزلان » التي توجد على شمال السما ، بدلاً من أصبح خفيراً في متاعمة هذا الكتاب الألفى الذي هز الدنيا كلها

قاضى غزلان هو نفسه قاضى الكتاب . تلك هي خاتمة التوحيد بين محكمتين ومتهمين باعتبارهما محاكمة واحدة ومتهما واحداً ، فإذا كان الحكم الأول قد أفرج عن الكتاب ، فإن غزلان ، أو الغزلان ، ما زالت في « القفص » . إنه الالتباس الروائي الظاهر وقد أبدعه المؤلف في موازاة التناص الخفى . قاضٍ واحد لمتهمين هما في النظام الدلالي متهم واحد : الإبداع المكتوب والإبداع المكتوب . والالتباس في إطاره المرجعى هو تلك الانساق المتضاربة من الصوت والصمت ضمن « الانسجام » والتماكس الذي آلت إليه عناصر النظام الاجتماعى الجديد . إنه الانساق المعلن يسكت عن الاختراقات الباطنة . وهذه الاختراقات تحكيها سيرة القاضى بضمير الغائب ، فهو بدوره صاحب « الكلام » ، صوت غائب ، تحمل مادة الحلم مكان اليقظة الصارمة فيسأله غزلان بدلاً من أن يسأله هو في المحكمة الصحاح : أنعرفنى ؟ رأيتنى

فتغيب الكلام هو الدلالة التي تربط بين الاثنين ، كالدلالة القائمة بين محاولة مصادرة ألف ليلة ومحاصرة غزلان . والسؤال الثانى : « هل يأتى يوم تكف فيه هذه الفاتنة عن أن تكون فاتنة ؟ » ، وي بعدها مباشرة « الكتابة مهيجة للشهوة » . والربط بالغ الكثافة بين ما جاء بضمير المخاطب عن خفايا « ليل جمالها الجميل » ، وبين تحريض الكتابة على اشتهاه هذا الجمال قبل فوات الأوان . أما السؤال الثالث فهو « متى تشتيك نظراتى ونظراتها ، في لقاء أحلم أن يطول حتى آخر لحظة من العمر ؟ » . لنلاحظ هنا أن الكتابة المهيجة للشهوة قد توازمت مع « الجمال الجميل » الذى يمتشى عليه من المستقبل ،

ومن ثم بالإخصاب المحتمل بين الكتابة كفعل جنسى وبين الجمال المحاصر في الحاضر يفضى إلى « الحلم » بانشباك النظرات لا أكثر . ومن المثير أن الضابط الذى رأى فيها « غموضاً ضبابياً » تتوازى رؤيته مع رؤية الكاتب لرموش عينيها المعلقة « على تحوم أشياء كثيرة مدهشة وغامضة ، ربما جرت من قبل ، وقد تحدث في الأيام القادمة » . ولكن « الكتاب » هو القارئ الضمى في السرد الذى يكاد يخلو من الحوار ، وتواتره متعدد الأصوات يجعل لهذا الكاتب صوتين متداخلين وأولها الدال على كينونة المرأة والثانى الدال على كينونة الكتابة . وكلاهما يصوغ غزلان في حيز الاحتمال المكتوب واليقين المكتوب : مهرة الريح ، فرس النوى ، غزال البرالى آخر هذه العناوين المقترحة للكتابة الممتعة أو المتعنة . وبين اللقطتين التباس المعنى بين القمع الخارجى والعجز الداخلى . وكما ارتبط الكتاب في نخيلة الضابط بغزلان ، ارتبطت الكتابة في نخيلة الكاتب بها أيضاً : « أشعر بالام احتباس عندما تتعارك الكلمة مع الكلمة ، من أجل الخروج . وهذا يجعلنى أتمسك إنسان في هذا العالم » ، وهو ذاته الحس والاحتباس في صوت غزلان .

أما صوت المحامي - في مونولوج خطبة الدفاع - فلم يصف سوى دلالة الصمت . كانت المفاجأة الأولى أنهم قالوا في العنوان المدون بالأوراق « لا توجد إنسانة تحمل هذا الاسم » ، وأن الحكاية كلها لم تحدث قط ، وأن العنوان نفسه وهمى . وكان « شاهد الإنبات » مؤسس المفارقة الثانية ، فهو لا يعرف غزلان مطلقاً ، ولكن ادعاء معاشرتها يزيح عن كاهله ما يعرفه

وقاضى « مرافعة البلبل » الذى تنحى ، والحاققة واحدة فى الحالىن . ولكن الحبيبة الواسعة العينين ذات الحمسة الأسرة التى كانت تترامى للمتهم البريء فى لحظات المحنة ، وهى ذاتها المتهمه البريئة فى « الهؤلاء » قد احتلت مكانها الأكبر فى « مرافعة » يوسف العقيد . إنها الصوت الصامت والغائب الحاضر هنا وهناك . ولكنها فى « المرافعة » احتلت مكانها فى « سفر » التكوين : مطلق البراءة وإجماع الأصوات - من مواقع مختلفة - على اعتبارها أصل الأصول والإطار المرجعى لكل ما جرى وما يمكن أن يجرى ، وارتباطها بلا حدود بالقصص والنصص والقاعة يجعل منها الحقيقة الوحيدة عند الحقيقين من أبنائها المظلومين داخل المحكمة والسجون ، وتنازعها فى الحقول والأزقة والمقابر . إنها البنية الدلالية ذاتها لواسعة العينين فى « الهؤلاء » ، ويمكن الفرق فى دور غزلان وحجمها والتجليات المتناثرة لصاحبة الحمسة الأسرة ؛ هذا المشترك هو أقنعة الفانتازيا ، وأما المفقود فهو كثير .

وبدلاً من لزوم ما لا يلزم فى « المرافعة » ، من حواش وزوائد فى تقديم الأصوات والتعليق على الحاققة بصوت المؤلف المباشر ، كان باستطاعة يوسف القعيد أن يعمق من صوت « الكاتب » وصوت القاضى بما يضيف على غزلان وكتاب ألف ليلة أكثر من مستوى للمعنى ، فهما صوتان نادران يمتثلان المزيد من الحفر عند الجذور والكتابة متعددة القراءات . وهما صوتان قادران على المزيد من النحت فى غزلان ذات السر المكنون فى الأعماق الذى أكسب « المرافعة » حداثتها الفنية الجميلة ، حين أضاف سؤاها الخاص إلى جعلها الأسئلة المتراكمة فى بنيات الرواية المصرية الجديدة حول القمع والمهزبة . وإذا كان القاضى هنا قد تنحى ، والقاضى هناك قد فصل ، فالقمع كائن وكامن ، والمهزبة وحيدة .

ولكن السؤال الذى تطرحه الرواية المصرية الجديدة من داخلها هو الذى فرض على الفانتازيا أقنعتها فى سفر التكوين ، فكيف ينفذ هذا السؤال إذا انتفت الضرورة لهذه الأقنعة ونحن على اعتبار سفر آخر من أسفار الحداثة ؟

من قبل ؟ السؤال الذى يفتح سياقاً لمشهد المجتمع الجديد غداة انقلاب سلم القيم . قاض بلا سيارة ولا يسكن العاصمة ويعيش البسطاء الذى يناديه أحدهم « أخكم بالعدل يا قاضى » . وهو الرجل الذى يعانى أيضاً من العلاقة مع النساء . هذه هى الدلالة المشتركة فى علاقة الجميع بغزلان من ناحية وبالكاتب موضع المحاكمة من ناحية أخرى . ولكن غزلان « أكثر إنسان تفاهم معه » تسأله فى الحلم عما إذا كان يعرفها . والمسافة بين الحلم واليقظة هى المعرفة المليئة بكل ما طرأ على الواقع من تماسك مختل أو انسجام مزيف . يعرفها فى الناس الحقيقيين تخرج المحكمة وداخلها ، وفى حيواته الجافة الضمنية ، وفى القوانين التى تطبق على الضعفاء والفقراء وحدهم . عادت به المعرفة إلى الكتاب الذى كادوا يحرقونه بمخلوقته الجميلة ، « مخلوقة الدهشة » . كانت المحكمة الأولى قد حكمت بالحرق ، أما هو فقد رأى أنهم سيقتلون « الفاتنة الساحرة » التى لم يشك أنها من إبداعه الشخصى : « كتاب ليست له صفحة أولى ولا صفحة أخيرة . من المستحيل أن يدعى بشر أنه قرأه من المجلدة الأولى وحتى المجلدة الأخيرة » . وأيقن من أن « إنقاذ بر مصر يساوى » فالغنى الحكم الأول بسطر واحد . ولكن ها هم يعيدون إليه المرأة - المعجزة فى القفص . يقول النص : « شارف على الجنون .. جنينة أم ندامة ؟ ! » ، لا يدرى ما إذا كانت أنثى الكتاب الناجى من الحرق أم غيرها . « مجروح هو بجنس النساء .. يتمزق شوقاً إليهن ، وما إن يحدث الاقتراب حتى يبدأ على الفور للتفكير فى الهروب » . ويؤاخره عن الكتاب « كانت لحظة النجاة هى نفسها لحظة فقدتها ، لكنه عندما التقى بغزلان وجها لوجه كان لديه يقين لا يعرف مصدره أنها نفس الأنثى المدشنة الخارجة من قيعان الكلمات ومن رحم الأسطر » . إنه القاضى الواحد للمتهم الواحد بين خطتين متصلتين بسياق موحد : لحظة القدرة على الحكم بالبراءة ولحظة انعدام القدرة بالتلقى « ويصاب ضوء النهار بحالة من التكدر . يأتى آخر النهار . كلمتان فقط تكفيان لوصف الأمر كله : الذبول والتلاشى » . هذا هو الفارق والمشارك بين قاضى « الهؤلاء » الذى فصلوه ،

« أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبي والنص الديني

طلعت رضوان

حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التي تخاطب عقل الإنسان ، رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجاً للبحث ، باختصار فهي الكتب التي تحترم الإنسان . والحقيقة الثانية أن المؤسسات الدينية كانت دائماً وراء المصادرة (لافرق بين مؤسسات رسمية أو شعبية ، سلفية أو معاصرة) . فعل الأزهر ذلك عام ١٩٢٥ مع كتاب « الإسلام وأصول الحكم » الذي كتبه القاضي الشرعي الشيخ علي عبد الرازق ، لمجرد أنه ذكر أن « النبي محمداً ﷺ عندما حكم في المدينة حكم كملك ، حكومة تقوم على ذات الأساس الذي كان موجوداً لدى القبائل العربية في عهد ما قبل الإسلام »^(١) ، ولم يكتف الأزهر بمصادرة الكتاب وإنما « أسقط عن الشيخ علي عبد الرازق إجازته الدراسية وبالتالي عزل من منصبه » وتكرر موقف الأزهر المعادي للعقل عام ١٩٢٦ مع كتاب الدكتور طه حسين « الشعر الجاهل » . وإذا قفزنا إلى الثمانينيات ، سنجد أن موقف الأزهر لم يتغير ، فتأثيره صغيرة من الشيخ عبد المهيمن الفقي صوِّد كتاب « مقدمة في فقه اللغة العربية » للدكتور لويس حوض ، بعد أن طُرح في المكتبات لمدة شهر تقريباً ، وشونت آلاف النسخ كالجثث في نعوشها لتدفن في مخازن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمنطقة أهرامات الجيزة ، بعد أن تحملت ميزانية الهيئة تكاليف إصداره ، لمجرد أن الكتاب كان يناقش « جذر » اللغة العربية . وكان الأزهر وراء مصادرة كتاب « الأنبياء في القرآن الكريم » للدكتور / أحمد صبحي منصور . وصار دوى المد الديني أقوى من صوت العقل ، فيكتب أحمد بهجت مرتين في صندوق الدنيا ضد رواية

« مسافة في عقل رجل » للكاتب علاء حامد . وفي هذه المرة فإن ذراع البطش المعادية لعقل الإنسان لم تكف بالمصادرة ، وإنما امتدت لاعتقال حرية الكاتب المادية ؛ إذ قبض على الكاتب علاء حامد ، وقضى في السجن أربعة أشهر ، شأنه شأن عتاة المجرمين ، وعندما أفرج عنه ، أفرج عنه « على ذمة القضية » .



إذن فقد جمعت « أولاد حارتنا » — لأول مرة — بين رجال الدين ونقاد الأدب ، ولكن من موقعين مختلفين ، وإن كان السبب واحداً ، أي المباشرة . وأظن قد آن الأوان لندخل تلك الحارة لننل على كلامنا .

منذ الصفحات الأولى يطالنا « الجبلاوى » ، ويقدمه الكاتب هكذا دون أدنى مواربة « وهو يبدو بطوله وعرضه خلفاً فوق الأدميين كأنما من كوكب هبط » (ص ١١ من كتاب « أولاد حارتنا ») وإنما اعتمد هنا على طبعة دار الآداب — بيروت — الطبعة الأولى — يناير ١٩٦٧ .

والجبلاوى (أى الإله) إذ يختار أدهم (أى آدم) ليدبر الوقف ، برغم أن أدهم أصغر أبناء الجبلاوى ، فإن إدريس يقوم بدور إبليس نفسه بالقبض كما ورد في القرآن الكريم ؛ ففي الرواية يخضع أبناء الجبلاوى لرغبة أبيهم بعد أن أظهروا اعتراضهم ، ولكن إدريس (إبليس) يظل على موقفه ، بل إنه يوجه كلامه إلى الجبلاوى صراحة « لن ترصني ، أنت تعلم أنني لا أرتعب ، وأنتك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية (أى أدهم) عليّ فلن أسمعك حين السمع والطاعة » ، فبرد الجبلاوى « ألا تدرى عاقبة التحدى يلعلعون ؟ » (ص ١٥) . وإدريس « أولاد حارتنا » يخرج على طاعة الأب كما خرج إبليس على طاعة الإله : « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين » (سورة البقرة آية ٣٤) . وكما طرد إبليس من الجنة ، فإن الكاتب لا يغفل هذا فيطرد إدريس من رحمة الجبلاوى . وأحياناً يبلغ التطابق حدّاً بالغ الحرفية ، فالجبلاوى يبرر لابنائه سبب تفضيله أدهم عليهم في إدارة الوقف هكذا « أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأساليبهم » ، ثم إنه على علم بالكتابة والحساب (ص ١٤) . ألا يذكّرنا هذا بما جاء سورة البقرة « وعلم آدم الأسماء كلها » (آية ٣١ ، ٣٢) .

الكتب السابق الإشارة إليها كتب تخاطب العقل ، أى أنها تستخدم لغة العلم ، ولذلك يكون مفهوماً هجوم المؤسسات الدينية عليها ، (وهى مؤسسات لا تستخدم إلا لغة الدين) ، فهل « أولاد حارتنا » تخاطب العقل وتستخدم لغة العلم ، حتى تنزل عليها عصا المصادرة الأزهرية ؟

إن القراءة تجيب بالنفى ، وأكثر من ذلك ، فإن الخط العام والهدف الأساسى منها هو تكرار « وتأكيد » للمفهوم الدينى (التوراتى والإنجيل والقرآن) عن خلق العالم ؛ فكان المفترض أن تباركها المؤسسات الدينية وأن تقوم بالدعاية لها والعمل على رواجها وانتشارها . فلماذا انحلت المؤسسات الدينية هذا الموقف المعادى منها ، برغم أن الاثنين (المؤسسات الدينية وأولاد حارتنا) متطابقان حول فكرة « خلق العالم » ؟ إنها المباشرة التى قصت على « أولاد حارتنا » بالسكتة ؛ فمن ناحية ثارت المؤسسات الدينية لأن رمز الإله (الجبلاوى) ورمز الأنبياء (جبل « أى موسى ») ، (رفاعة « عيسى ») ، (قاسم « محمد ») يسهل على أى تلميذ في الإعدادى أن يستحضّر المرموز له . ووقعت المؤسسات الدينية في حيص بيص ؛ فأولاد حارتنا لو انتشرت فهي تكريس طيب للفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » ، ولكنها تنتهى بموت الجبلاوى (الإله) . فإلى أى جانب تتحازز المؤسسات الدينية ؟ انحازت إلى كفة المصادرة ؛ لأنه لا يعقل أن توافق على موت الجبلاوى ، بالإضافة إلى أن الفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيراً من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأنجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المقلدة ؟

أما الموت الحقيقى لها فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ؛ فلا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه .

القطع الكبير ، فإن الإشارة إلى كل شخصية أو موقف أو جولة لتأكيد ما ورد بالفكر النبوي العبراني عن قصة « خلق العالم » تبدو عملاً عابثاً . ولأننا بصدد كتابة مقال لمجلة أدبية ولسنا بصدد كتابة دراسة مطولة ، لذلك ساكتفى بذكر بعض الأمثلة .

فكما أن الإله في الديانة الإبراهيمية يقرر طرد آدم وحواء من الجنة ، كذلك يفعل الجبلالوى ويقرر طرد آدم وزوجه ، وفي الحالتين فإن إبليس / الشيطان هو السبب ، ففى القرآن الكريم « وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقريا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين . فلألها الشيطان عنها فأخرجها مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين » (سورة البقرة الآيتان ٣٥ ، ٣٦) . أما العهد القديم فيصف القصة هكذا « كانت الحية أحتل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله . فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلان من كل شجرة الجنة . فقالت المرأة للحية من ثمر شجرة الجنة تأكل . وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساها فتلا موتا . فقالت الحية للمرأة لن نموتا . بل الله عالم إنه يوم تأكلان منه تفتتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر . فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها هبة للهيون وأن الشجرة شهية للنظر . فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضاً منها فأكل . فأنفتحت أعينها وعلم أنها هبة هيوانان . فغطاها أوراق تين وصنعنا لأنفسهما مآزر » (سفر التكوين — الإصحاح الثالث الآيات من ١ — ٧) . وتستمر الآيات فى وصف اختباء آدم وامرأته من وجه الرب وإلى غضب الرب على الحية وعلى المرأة إلى أن تصل إلى قرار الطرد : « وقال الرب الإله هوذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً للخير والشر . ولأن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا إلى الأبد . فأخرجته الرب الإله من جنة عدن ليحمل الأرض التى أخذ منها . فطرد الإنسان وأقام شرقي جنة عدن . . الخ » (التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٢٢ — ٢٤) ، (وفى القرآن الكريم انظر الآيات من ١٩ — ٢٤ سورة الأعراف) .

والجبلالوى يطرد إدريس بصورة شديدة القسوة . يقول له : « أمامك الأرض الواسعة فانهب مصحوباً بغضبي ولعنتي . وستملك الأيام حقيقة قدرك وأنت عيىم على وجهك محروماً من عطفي ووعايتي » (ص ١٦) بل إن الكاتب — فى موضع سابق — يعلق على رد فعل إدريس إزاء موقف أبيه هكذا : « تلقى إدريس اللطمة بصبر يتقن ، إنه يعلم كم يضيق أبوه بالمعارضة ، وأن عليه أن يتوقع لطمت أشد إذا تمادى فيها » (ص ١٣) . وعندما يقرر الجبلالوى طرد إدريس من البيت فإنه يصبح بعد أن يخلق البلب وراعه : « الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها » (ص ١٦) ، أى أن باب التوبة مغلق تماماً . ولأن الكاتب لا يخوض بحر الإبداع الجميل الزاخر ، أى لا يخلق شخصيات إنسانية درامية ، فإنه يقع فى التناقض مضطراً ؛ فبعد أن قدم لنا الجبلالوى فى صورة الدكتاتور المستبد إذا به يصفه فى صورة مغامرة تماماً بعد عملية طرد إدريس « وعاش الإخوة فى وثام وانسجام بفضل مهابة الأب وعدالته » (ص ١٧) . فهذا التناقض — على سبيل المثال لا الحصر — يضح القارئ فى حيرة شديدة ، فهو يفترض أنه يتعامل مع « رواية » ، فإذا كان الأمر كذلك ، فكيف تجتمع للشخصية الواحدة صفتان متناقضتان : (الاستبداد والعدل) إلا إذا كان الكاتب يريد لقوله « المستبد العادل » أن تسود وهى مقولة لفظتها المجتمعات المتحضرة كلها . وعلى المستوى الإنسان الروائى ، هناك تناقضات داخل الشخصية الواحدة ، مثل السكر المحب للخير ، أو حق « اللص الشريف » أو الذى يوزع سرقاته على الفقراء . ويصل الأمر عند بعض الكتاب أن يصوروا « الموسى الفاضلة » بشكل إنسان ودراسى غاية فى الجبال والإبداع ؛ أما الاستبداد والعدل فهما تقيضان لا يجتمعان ، وهذا هو المأزق الذى يقع فيه الكاتب . ولا يبقى أمام القارئ إلا الاحتمال الآخر ، وهو أنه لكى يستطيع الاستمرار فى القراءة (قراءة كتاب أولاد حارتنا) فعليه أن يستبعد فكرة أنه يقرأ « رواية » ، لأن الكتاب ما هو إلا تكرار لما ورد عن قصة « خلق العالم » من وجهة نظر الديانة العبرية ، وبالتالي تنتفى عن الكتاب صفة الإبداع ، وهى العطر المميز لكل الفنون التى كتب لها الخلود .

ولأن عدد صفحات كتاب « أولاد حارتنا » ٥٥٢ من

نحن إذن أمام ثالث واحد :

الضلع الأول هو المعصية ، معصية آدم لأوامر الرب بعدم الاقتراب من شجرة الحية « شجرة المعرفة » (ها هو الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً بخير والشر) ، يميز من إبليس أو الشيطان أو الحية وتشجيع من حواء الزوجة .
الضلع الثاني هو «موضوع المعصية» أي المعرفة .
الضلع الثالث هو «عقاب المعصية» أي الطرد .

إذا انتقلنا إلى كتاب « أولاد حارتنا » نجد تكراراً لنفس القصة مع إجراء تغيير بسيط لا ينفى ولا يزيل الأصل الديني العبراني لقصة الطرد ؛ فبدلاً من الأكل من شجرة المعرفة ، نجد أن خطيئة أدهم في أولاد حارتنا هي عصيان أوامر الجبلالوى ، والتسلل ليلاً إلى الغرفة المحرمة على الجميع للوصول إلى « حجة الوقف » والأطلاع على الشروط العشرة (تغير يشير ببسر إلى الوصايا العشر) . أي أن التالوث واحد ، سواء في الفكر الديني العبراني أو في « أولاد حارتنا » ؛ المعصية ، ثم موضوع المعصية ، وأخيراً العقاب وهو الطرد .

والمثلث الثاني هو قصة خلق حواء من ضلع آدم : نجد « أولاد حارتنا » تكرر القصة الدينية العبرانية وتنقلها كما هي ؛ ففي العهد القديم نقرأ ما يلي : « ... فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام . فأخذ واحدة من أضلاعه وملاً مكانها لحماً » (التكوين — الإصحاح الثاني — آية ٢١) . أما في كتاب « أولاد حارتنا » فنقرأ « ووقف أدهم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على المشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد من ظله وأشباه بقدم من المتعطف خلفه . بدأ الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه ، وانتفت وراه وقرأ فتاة سمراء » (ص ١٩) .

هل هنالك دليل أقوى من ذلك ، يقطع بأن الكاتب تنامي صفته الأصلية كمبدع وأصر على أن يكون ناقلاً ومردداً لما جاء بالفكر الديني العبراني ؟

وكما أن آدم في الفكر الديني مُجيب ولدين هما قابيل وهابيل ، فإن أدهم في « أولاد حارتنا » ينجب ولدين أيضاً هما : قدرى (أى قابيل) وهمام (أى هابيل) ، ولأن الكاتب

ملتمز بالقصة كما جاءت في الفكر العبراني ، نجد أنه يكرر قصة قتل قابيل لأخيه هابيل (أو قابيل وهابيل) كما يسميها العهد القديم (انظر تفاصيل القتل — التكوين الإصحاح الرابع) . ولذلك فإن القارئ يعرف ما سوف يحدث في الصفحات التالية ، وبالتالي لم تكن مفاجأة عندما نقرأ في أولاد حارتنا أن قدرى (قابيل أو قابيل) يقتل أخاه همام (أى هابيل) (انظر تفاصيل ذلك في أولاد حارتنا ص ٩٥ ، ٩٦) . وحتى لا ينحرف الكاتب عن الفكر الديني الذي ينقل عنه ، فإنه لا يكتفى بتكرار سرد الحادثة كما جاءت في الكتب الدينية ، وإنما يحرص على تأكيد المعنى الديني بصيغ أخرى (تكميقات المؤلف أو حوار الشخصيات الخ) ؛ فمثلاً بعد أن قتل قدرى أخاه همام ، فمن الإنسان أن تحزن الأم وتصرخ وتندب حظها وفجيعتها في ابنها (القاتل والقتيل) ولكن الأب يمنعها من التعبير عن مشاعرها الإنسانية . لماذا ؟ يقول أدهم (آدم) لزوجته : « لا تصرخي يا أوليه .. الشر من بطئك ، ومن صلى خرج . واللعة حقت علينا جميعاً » (ص ١٠٤) . إنه لا يمنعها من الصراخ فقط بل يقسمها بالبعد القدرى ، ومؤدى ذلك ترسيخ مقولة القدرية ونفى الصفة الإنسانية والاجتماعية ، والترجيح لمقولة أن المجرمين والفاسدين هم هكذا لأنهم ولدوا والشر خارج معهم من بطون أمهاتهم ، الشيء نفسه ينطبق على الصالحين . وهذه المقولات لا يمكن أن تدور في ذهن الأديب والمفكر المبدع ؛ لأن الفنان يرسم عالمه على خلفية من الأبعاد الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية ، ومن هنا يأتي خطاب أدهم (آدم) لزوجته متسقاً مع الشخصية حاملة الأفكار ، لا الشخصية الإنسانية كما تعارفت عليها الآداب والفنون .

إن شخصيات ومواقف الفكر العبراني تلاحقك في سطور كتاب « أولاد حارتنا » كلها ؛ فأدهم يصرخ في وجه زوجته « اخرجي يا أصل الشر ولتعماس » (ص ٥٨) ، أى أنه يعيد صياغة المفهوم العبراني عن حواء التي استمعت واستجابت لغواية الشيطان أو الحية^(١) وأحياناً تصل المباشرة إلى حد الوضوح التام بلا أدنى مواربة . تقول زوجة أدهم وهي تمخى نفسها برؤية الجبلالوى (الإله) « أرمي نفسى تحت أقدامه وأن استغفره » (ص ٦٠) . ولأن أدهم هو آدم فإنه

ونقول هؤلاء رجالنا » ويختم الكاتب تلك الفقرة بجملته من اللغة الدينية البحتة فيقول « والله الأمر من قبل ومن بعد » (ص ١١٧) .

فإذا انتقلنا إلى شخصية «جبل» في «أولاد حارتنا» لاكتشفنا بسهولة ويسر أنها صدى شخصية «موسى» في التراث العبراني . فالطفلان — موسى وجبل — لقيطان ، ولكي يكون التطابق تاماً فإنها لقيطا ماء (في العهد القديم على حافة النهر ، وفي أولاد حارتنا «في حفرة مملوءة بمياه الأمطار» — قارن بين سفر الخروج — الإصحاح الثاني وأولاد حارتنا ص ١٣١) وفي العهد القديم فإن ابنه ملك مصر (الفراعون حسب الاستخدام العبراني) التي رأت الطفل وسمعت بكاءه ووقته له وقالت «هذا من أولاد العبرانيين» (الإصحاح الثاني من الخروج آية ٦ ، ٧) وفي «أولاد حارتنا» فإن هدى هانم (زوجة الأندى ناظر الوقف) هي التي رأت الطفل وسمعت بكاءه ففرق قلبها .. إلخ . وكما ترى «موسى» في بيت الملك المصري (الفراعون) كذلك ينشأ جبل ، وكما قتل «موسى» رجلاً مصرياً كذلك يفعل جبل ، وإذا كان أحد العبرانيين يتشكك في موسى (في اليوم الثاني للقتل مباشرة) ويقول له «أمتفكر أنت بقتل كما قتلت المصري» (الخروج الإصحاح الثاني الآيات من ١١ — ١٥) فإن «دعيس» (وهو من آل حمدان مثل جبل) يقول لجبل «أتريد أن تقتلني كما قتلت قدره؟» (انظر أولاد حارتنا الصفحات من ١٣٧ — ١٤٠ ، ص ١٥١) .

وإذا تصور العهد القديم لقاء «موسى» بربه إله العبرانيين وأنها تكلموا سوتاً عن ذل شعب بني إسرائيل في مصر ونزول الإله لينقذهم من أيدي المصريين ، فإن «أولاد حارتنا» — لأنها ليست رواية ، بل صدى لما جاء بالعهد القديم — لا تفوت الفرصة وتصور لقاء «جبل» بجده «الجبلاوى» . في هذا اللقاء فإن «الجبلاوى» يعرض «جبل» على الثار من ناظر الوقف (أي الفراعون) ومن الفتوات التابعين له (أي باقي المصريين) الذين يذلون ويضطهدون أسرة آل حمدان ، (وهي الأسرة التي غثل الامتداد لسلالة الجبلاوى ، أي العبرانيين) . يقول «الجبلاوى» لحفيده «جبل» : «أنت

(أي أدهم) بعد أن طرد من نعيم الجبلاوى يشعر بالخنين إلى تلك الأيام التي كان يعيش فيها بلا عمل . والخطاب التالي يأتي على لسان أدهم ليؤكد وجهة نظره في قيمة «العمل» . وهذا الخطاب دليل قاطع على أننا نزاء شخصية يستطفاها الكاتب بعضاً من مفاهيم التراث العبراني ، وليست شخصية روائية بأي حال من الأحوال . يقول أدهم في مسقط لزوجته : «العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة (أي جنة الجبلاوى التي طرد منها) أعيش ، لا عمل لي إلا أن أنظر إلى السماء ، أو أنفخ في الناي . أما اليوم فلست إلا حيواناً (هكذا) أدفع العربة أمامي ليلاً نهار في سبيل شيء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمي صباحاً . العمل من أجل القوت لعنة من اللعنات ، الحياة الحققة في البيت الكبير (بيت الجبلاوى / الجنة التي طرد منها) حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجبال والغناء ، فيرد عليه أخوه إدريس (إيليس) قائلاً «نطق بالحق بأدهم ، العمل لعنة ، وهو ذل لم نعته» (ص ٦١) . هل هذا الكلام في حاجة إلى تعليق ؟

وكما ابتعدنا عن الفن اقتربنا من التعميمات . فبعد شرح مطول لتاريخ الفتوة والفتوات ، يقول الكاتب عن أبطاله وعن حارته : «... وعبد الأقوياء إلى الإرهاب والضعفاء إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات» (ص ١١٧) . إنني لم أر ولم أسمع ولم أقرأ من مجتمع كهذا ، لا في المجتمعات الإنسانية ولا في الروايات ولا في الملاحم ولا في الأساطير ؛ لأن كل مجتمع — مهما تدنت علاقاته الاجتماعية لا يمكن أن يخلو من المتجبن والشرفاء ، ولا يمكن تصور مثل هذا المجتمع الذي يصوره كتاب «أولاد حارتنا» ، مجتمع محاصر بهذا الثالوث الرهيب ، «الإرهاب والتسول والمخدرات» .

والعكس أيضاً صحيح ؛ فكلنا خضنا في التعميمات ابتعدنا عن الفن . ولتقرأ معاً — عزيزي القارئ — وصف الكاتب لأهالي تلك الحارة البائسة يفهم جنبناه لا يقامون إطلاقاً . يقول الكاتب على لسانهم «ونحن لا نزال من الوقف إلا الحشرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى ، على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى أدهم صابرون .. نشر إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيذ ، ونومى» إلى الفتوات

البحر . ورأى إسرائيل الفعل العظيم الذي صنعه الرب بالمصريين) الخروج — الإصحاح الرابع عشر — الآيات من ٢٦ — ٣١ . فكيف كان انتصار « جبل » وآل حدان على ناظر الوقت والفتوات التابعين له ؟ إن « زقلط » (الفتوة) مثل سلطة ناظر الوقت (يججم هو ورجاله الفتوات على بوابة آل حدان (آل جبل سلالة الجبلاني) وعندما يصلون إلى الدهليز الطويل الممتد وراء باب الخوض ، يحدث التطابق مع النص التوراتي ، يقول الكاتب : « وما كادوا يتوسطون الدهليز حتى ماتت أرضه بهم بفتة وهوت بمن عليها إلى قاع حفرة عميقة » (ص ١٩٦) . فهل هناك شبهة تجب عندما أقول إننا لسنا إزاء عمل إبداعي ، بل مجرد صدى لما سطره المصريون عن تاريخهم كما أرادوا ؟ لنقرأ كيف يصور الكاتب نهاية « زقلط » (رمز سلطة البطش عند المصريين) : « وتشبثت يدا زقلط بجدار الحفرة يريد أن يشب (بالقبض كحال الفرعون وهو يحاول رفع رأسه قبل أن يفرق) وقد تجلج الحقد في عينيه وراح يغالب الأحياء والخور وزفر أنات كالخوار » (لاحظ التشبيه بالحيوان) وبعد ذلك « انهارت عليه التباييت حتى تنهار إلى الوراء وتراخت يده عن الجدار فسقط في الماء وفي كل راحة من راحتيه قبضة من طين » (ص ١٩٦) . بعد هذه الهزيمة لحمل البطش والظلم فإن شاعر آل حدان يصبح : « هذه عاقبة الظالمين » (لاحظ اللغة الدينية) ، ثم يقول المتجمعون من آل حدان : « إن جبل قد أهلك الفتوات كما أهلك الثامنين » (ص ١٩٦ ، ١٩٧) والكاتب يتشكك في ذكاء القاري ، ويخشي أن يكون التقابل التوراتي قد أفلت منه ، فيماود تذكره على لسان « رفاة » في الفصل المصنوع باسمه ، يقول رفاة : « ليت الدهليز بقي لنا ، إنه دهليز مبارك . إذ فيه تقرر النصر لجبل على أعدائه » (ص ٢٦٧) .

وبعد هذا الانتصار الساحق لجبل يقول الكاتب « هاجم الجميع (من آل حدان) بيوت الفتوات فاعتدت الأيدي والأرجل على أهاليهم حتى فروا بأرواحهم وهم يتحسسون أفتيتهم وتخلوهم مصمدين التواهلت سافحين الدموع » وهذا غير غريب البيوت بكل ما فيها (انظر ص ١٩٧) . فإذا كنا إزاء عمل إبداعي ، فإن المرء يتساءل ، كيف يتحول

ياجبل بمن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرى ، وهم لم في وقفي حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياء يجب أن تكون جبلة » . وعندما يسأله « جبل » : « كيف السبيل إلى ذلك » ، فإن الجبلاني يرد عليه قائلاً : « بالقوة تهزمون البغي ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة » (قارن بين سفر الخروج — الإصحاحين الثالث والرابع وأولاد حارثنا من ص ١٧٦ — ١٧٨) .

وكما يذهب « موسى » إلى « الفرعون » من أجل بني إسرائيل ، كذلك يذهب « جبل » إلى « ناظر الوقت » من أجل آل حدان . تقول زوجة الناظر لجبل (وهي التي التقطته طفلاً وريته) : « علمت بلا شك بعضنا عن آل حدان إكراماً لك ، فإرد جبل عليها : « الحق ياسيدتي أنهم يعانون ذلاً ألين من الموت ، وقد قتل منهم من قتل » ، فيقول الأفندي ناظر الوقت : « إليهم مجرمون ، وقد نالوا ما يستحقون » ، فإرد جبل عليه « المجرمون حقاً هم الفتوات » (ص ١٨٤ — أيضاً قارن بين وصف العهد القديم للمصريين والفرعون في سفر الخروج في أي إصحاح تشاء ووصف أولاد حارثنا للفتوات وناظر الوقت في فصل « جبل » لتكتشف بسهولة ويسر التطابق التام بين الرمز والرموز إليه ، وأن الكتاب الثامن ما هو إلا صدى الكتاب الأول) . حتى سيطرة « موسى » على الثامنين نجد شبيهاً لها عند « جبل » (قارن بين سفر الخروج الإصحاح الرابع وأولاد حارثنا ص ١٩٠ ، ١٩١) .

في العهد القديم نقرأ كيف انتصر « موسى » على المصريين : « فقال الرب لموسى مد يدك على البحر ليرجع الماء على المصريين ، على مركباتهم وفرسانهم . فمد موسى يده على البحر فرجع البحر عند إقبال الصبح إلى حاله الدائمة والمصريون هاربون إلى لثاته . فدفع الرب المصريين في وسط البحر . فرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جميع جيش فرعون الذي دخل وراءهم في البحر . لم يبق منهم ولا واحد وأما بنو إسرائيل فمشوا على اليابسة في وسط البحر والماء سور لهم عن يمينهم وعن يسارهم . فخلص الرب في ذلك اليوم إسرائيل من يد المصريين . ونظر إسرائيل المصريين أمواتاً على شاطئ »

حقوقهم» قاتلاً : «لا شأن لي بذلك وإنك لا تكره الظلم إلا إن وقع عليك» (ص ٢٠٠) أي أن هذا التحول من التقيض إلى التقيض ثم في الصفحة ذاتها . إن جملة «أمر الواقف باسترداد حكم لا باغتصاب حقوق الآخرين» تبدو — برغم الإسقاط الظاهر — كمبتذلة أدبية ، ولكن لأن الكاتب مهتم بإعادة تدوين الفكر العبراني ، يشعر أنه ضبط نفسه متلبساً بالخروج عن النص ، لذلك يسارع — في الصفحة ذاتها — إلى «ضبط» الشخصية على اليوصلة الموضوعة لها سلفاً ؛ لذلك تأل جملته «لا شأن لي بحقوق الآخرين ، وأنت لا تكره الظلم إلا إن وقع عليك» مناقضة لما قبلها ، بل هي شديدة القوة على الإنسان ، لأنها تشبهه بأحد وأسطر المخلوقات الحية ؛ فأنا لا أعرف ، ولكني مستعد لتصور — أن الدودة قد لا تشعر بألم دودة أخرى ملاصقة لها ، ولكني أعرف أن الإنسان — الكائن الوحيد المتطور من مرحلة إلى مرحلة — يشعر ويتألم بالظلم الواقع على الآخرين ، وإن ظل هذا الظلم بعيداً عنه . والمسألة في ظني ومن واقع صفحات «أولاد حارتنا» أن الكاتب أراد أن يؤكد أن جبل يدافع عن آل حمدان فقط ، كما كان موسى يدافع عن العبرانيين فقط .

وعندما يقول دعبس لجبل «إك لا تبغى الفتنة . ساكون أنا الفتنة» فإن جبل يصبح «لا فتنة في آل حمدان ، ولكن ينبغي أن يكونوا فتنة جميعاً على من يطمع فيهم» (ص ٢٠٢) يكون هذا هو الخروج الثالث عن النص في فصل «جبل» . إن البشرية كانت تمنى أن يتحقق الجزء الأول من قول جبل : «لا فتنة في آل حمدان» ولكن الحاصل غير ذلك تماماً ، فالجزء السامى من العبرانيين الذين اختلطوا وعاشوا في أوروبا ، تجمّعوا وقرروا الاستيلاء على أى مكان ولو بنزع السكان الأصليين عن طريق الإبادة و فكروا في الاستيلاء على شبه جزيرة سيناء ، ثم فكروا في أوغندا ، وأخيراً نجحوا في الاستيلاء على فلسطين بعد المجازر والمذابح المروقة . وحتى لا يظن القارىء أن هناك شبهة نجح أو شبهة تعسف في التفسير ، فإننى أرجو أن يرجع معى الأمثلة السابقة والتالية : يقول جبل لأهله : «إنكم أحب أهل الحارة إلى جدكم (الجبلوى) فأنتم سادة الحارة دون منازع» (ص ٢٠٢) . إن هذه الجملة توظف في الذاكرة — وفق قانون

الفتوات الوحوش الجبابرة إلى جنباء ضعفاء يتلقون الصفعات في «يتحسسون ألقبيتهم وخطودهم مصعدين التهاوت سافحين الدموع» دون أدنى مراعاة لعمل التحول الدرامى في الشخصيات ؟

ويستبدل كتاب «أولاد حارتنا» بخروج العبرانيين من مصر كما جاء في كتاب «العهد القديم» انتصار آل حمدان بزعماء «جبل» وهزيمة ناظر الوقف والفتوات (المصريين) . بل إن ناظر الوقف «يقف أصفر الوجه ذليلاً ثم يوافق على شروط جبل ويعلم موافقته على استرداد حقوق آل حمدان . وأكثر من ذلك يعلن أن «جبل» هو الذى سيدبر الوقف إن أراد (ص ٢٠٠) — فبدلاً من خروج العبرانيين من مصر تتم السيطرة والسيادة لآل حمدان على الحارة . وعندما يقول دعبس (من آل حمدان) «ولم لا يكون الوقف كله لنا ؟» ، فإن جبل يرد «أمر الواقف (أى الجبلوى) باسترداد حكم لا باغتصاب حقوق الآخرين» وفى هذا خروج — للمرة الثانية — على النص الثروانى الذى يعيد الكاتب تدوينه ، فالعهد القديم يعرض العبرانيين صراحة على نهب المصريين و إذ جاء فيه «فإذا سمعوا لقولك تدخل أنت وشيوخ بني إسرائيل إلى ملك مصر وتقولون له إله العبرانيين الثقاتنا . فالآن نمضى سفر ثلاثة أيام في البرية ونذبح للرب لنا . ولكن اعلم أن ملك مصر لا يدهكم تمضون ولا بيد قوية . فأمد يدي وأضرب مصر بكل عجاليها التى أصنع فيها . وبعد ذلك يطلقكم . وأعطى نعمة لهذا الشعب في حيون المصريين . فيكون حينما تمضون أنكم لا تمضون فارغين . بل تطلب كل امرأة من جارعتها ومن نزيلة بيتها أمتة فضة وأمتة ذهب وثياباً وتضعونها على بئكم وبناكم فتسلبون المصريين» (الخروج — الإصحاح الثالث — الآيات من ١٨ — ٢٢) . فهذه دعوة صريحة للعبرانيين ، عندما تمضون (أى تخرجون من مصر) «لا تمضون فارغين» ويكون ذلك — بالطبع — من خلال «سلب المصريين» . وبعد هذا الخروج عن النص تعود «أولاد حارتنا» فتستدرك الموقف ؛ فيجد أن أعلن «جبل» أن الواقف أمره باسترداد حقوق آل حمدان (لاحظ الاسم الذى بذرك بك آل عمران) لا باغتصاب حقوق الآخرين ، إذا به يرد على سؤال دعبس «ومن أدرك أن الآخرين سيأخذون

(أولاد حارتنا ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ وسفر الخروج الإصحاح التاسع عشر — آية رقم ٥٥) .

إن كتاب « أولاد حارتنا » أتى على كامل تاريخ و النقد الأدبي » مجموعة من التساؤلات :

١ - ما الذى دفع كاتباً مثل نجيب محفوظ ، خاض أجمل متعة يمر بها الفنان وذائقها ، أى لحظات الخلق والإبداع ، ليكتب عملاً لا علاقة له بالفن والأدب ؟

٢ - لماذا ينطوى كاتب مصرى ، سبق له أن كتب « رادويس » (عام ٤٣) و « كفاح طيبة » (عام ٤٤) بل وترجم كتاباً بعنوان « مصر القديمة » (عام ٣٢) ، أى أنه اقترب من تاريخ الحضارة المصرية ، وبالتالي فأتى افترض افترضاً مشروحاً ، أنه عرف أن هناك اختلافات شديدة التباين بين ثقافة المصريين الزراعية وثقافة العبرانيين الروحية ، وعرف — بالتأكيد — وهو ينقل عن العهد القديم — التوجه الإيدولوجى المعادى للمصريين (أرجو من القارئ الكريم أن يلقى نظرة على سفر الخروج — على سبيل المثال لا الحصر — ليتأكد من حجم العداء الموجه ضد المصريين ، بل إن إله العبرانيين — هكذا يكتبون — حول أرض مصر إلى خراب ، تسعى فيها كل الحشرات ، بل إن أرض مصر تحولت — من البيوت إلى الزرع إلى النهر — إلى دم) . فلماذا ينطوى كاتب مصرى ليعيد تلوين كتابة « العهد القديم » ؟ فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة « دبلن » العليا فى عام (١٩٨٩) وفقاً لما أوردته وكالة « رويتر » ، تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين أصحاب الحضارة الإنسانية العظيمة . وهذا العداء لا يفترضه أحد ، وإنما هو إنحياز صريح من إله العبرانيين ضد المصريين ، فالعهد القديم ينص صراحة على « لأنه كما رأيت المصريين اليوم لا يمتدون تروهم أبشاً إلى الأبد . الرب يقاتل عتكم وأنتم تصمتون » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — آية رقم ١٣) .

٣ - إن الأدب العالمى يربأ بنفسه عن إطلاق الأحكام القيمة على الشخصيات ، ولكن — بمرأعة أن « أولاد حارتنا » صدق لـ « العهد القديم » ، فإن « ناظر الوقف »

التداعى الحر — مقولات العبرانيين عن « شعب الله المختار » . وفى العهد القديم نقرأ « طوبى للأمة التى الرب إلهها الشعب الذى اختاره ميراثاً لنفسه » (الزمرايم — الزمزمور رقم ٣٣) . وكذلك : « فالآن إن سمعتم لصوتى وحفظتم عهدى تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب » . (الخروج . الإصحاح التاسع عشر — آية رقم ٥٥) .

ويبدأ ب شديد يصر الكاتب على المباشرة دون أدل مواربة ، فيجعل شخصيتين من آل حدان يتشاجران ، فيفقا أحدهما عين الآخر ، كانت المشاجرة بسبب النقود . قال حدان لجبل « سيرة دهبى النقود إلى كعبلها » فصاح جبل بأهل صوته « فليرة إله بصره أولا » . قال زوران شاعر آل حدان « ليت فى الإمكان رد البصر » . فقال جبل وقد أعظم وجهه كالسياء الرائدة البارقة « ولكن فى الإمكان أن تؤخذ عين بعين » ويصر جيل على رأييه ويقوم بنفسه ويضرب دهبى (المعتدى) ويطوقه من الخلف ويأمر « كعبلها » (المعتدى عليه) قائلا « قم فخذ حذك » وعندما يقوم « كعبلها » متردداً فإن جبل يصيح فيه وينظر إليه نظرة قاسية ويقول « تقدم قبل أن أدفلك حياً » . ويقوم « كعبلها » فعلاً ويفقا عين دهبى على مرأى من الجميع (ص ٢٠٧ ، ٢٠٨) . إن أية شخصية من الشخصيات الشريرة فى الأدب العالمى لم تبلغ هذه القسوة ، بل إن القارئ يتعاطف معها ويحبها (راجع أبطال « توريتلا فلات » لـ « جون شتاينيك » وأبطال « ديستوبليسكى » على سبيل المثال) . والمشكلة أن الكاتب لا يبدع أدباً ، وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى ، وفى المثال الأخير يريد أن يؤكد جزءاً من شريعة العبرانيين : ففى العهد القديم « وإن حصلت أفة على نفساً بنفس . وهيتا بعين وسناً بسن ويذا بيد .. الخ » (الخروج — الآيات من ٢٣ — ٢٧) . فهل هناك شبهة تخج أن جبل هو موسى ؟ وأن آل جبل وآل حدان سلالة الجبلأوى هم العبرانيون ، وبالتالي فإن ناظر الوقف والفترات هم المصريون المجرمون المعتدون ؟ إن الأمثلة كثيرة يصعب التعرض لها فى هذا الحيز ، ولذلك أختتم بنموذج آخر من فصل « جبل » حيث يدور حوار حول شخصية الجبلأوى : هل هو جد الجميع أم جد آل حدان فقط ؟ تريد أن جاد فى العهد القديم « تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب »

أن المصريين «وديمون» وأن الساميين «هيج»، وهو عندما يصف المصريين بالدعاة إما كان يتفق مع وصف المؤرخ الإغريقي الشهير «هيرودوت» (٤٨٤ — ٤٢٥ ق م) الذي زار مصر وقال عن المصريين في كتابه الثاني — فقرة رقم ٣٧، بأنهم «أنقى البشر أجمعين».

٦ — إن التاريخ المصري الممتد الذي شهد الكثير من الأحداث والغزوات، ينتظر المبدعين الذين ينطلقون من أرضية مصرية، فيكون لدينا العشرات من الأعمال الإبداعية على مستوى «النهر الهادي» أو «جسر على نهر دينا» أو «المسيح يصبغ من جديد» أو «مائة عام من العزلة» إلى آخر هذه الأعمال الخالدة. إن المبدع المصري منعزل عن تاريخه، ولا زالت رابعة سعد مكاوي «السارون نياماً» شاهقة وحدها تشهد على هذا الانعزال.

إن كتاب «أولاد حارتنا» يثير الأسى على المستويين، الإبداعي والتاريخي. وإذا أعترف أنني أحترم الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» — إنساناً ومبدعاً — وكما أنني لا أسمح لنفسى بالاقتراب من منطقة «ضمير الآخر»، بمعنى أنني لا أدخل إلى «ضمير الآخر» وبالتالي أرفض استخدام أسلوب الاعيانات، كذلك فلننفي لا أقيم وزناً لما في «النيات»؛ بمعنى: إذا قال قائل إن الأستاذ نجيب محفوظ لم يكن «يقصد» شيئاً مما ذكرته في مقالتي، فإن الرد بسيط: إنما العبرة بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارئ، فعلاً، وليست العبرة بالنيات.

إن «أولاد حارتنا» كتاب «مشكلة» في تاريخ المصادرة، ورفضه رجال الدين وتجاوز عنه نقاد الأدب، من موقعين مختلفين؛ فهل نأمل في مناخ ديمقراطي يسمح بالأفراج عن الكتاب وتداوله، ليكون القارئ — القارئ وحده — هو الحكم على الكتاب وهو القيم على نفسه؟

(أى الملك المصري / الفرعون) «رجل فاقد للشرف» (ص ١٩٩). وإذا انتقلنا من الأدب إلى التاريخ، فإن علماء المصريات، ومعظمهم من الأوروبيين، يؤكدون من واقع البرديات أن ملوك مصر العظيمة (القراعة) إما كانوا يموتون في ساحة القتال دفاعاً عن شرف الوطن، لم يقتلوا من داخل القصور كما يفعل الزعماء المعاصرون، وإنما كانوا أمام الصفوف كأي جندي، ولن يريد مثلاً فعلياً أن يتوجه إلى المتحف المصري — الذي لا يدخله المصريون — ليشاهد جثة الملك «سقن رع» ليعرف عدد طعنات «الخراب» و«البلط» التي تلقاها في وجهه وعلى صدره.

٤ — إن علماء المصريات يؤكدون أن العبرانيين عملوا بالتجسس ضد المصريين لصالح الغزاة المعتدين، في حين أن المصريين — كما يؤكد العلماء والمؤرخون والبرديات — كانوا يسمحون للعبرانيين الرعاية الرحل الهاريين من القحط والمجاعة — بانتطاع الأراضي الزراعية على الحدود، ليزرعوا وليعيشوا حياة كريمة، وهذه سمة من سمات الشعوب المتحضرة، شعوب الثقافة الزراعية التي تعرف «مجتمع الوفرة». ولكن العبرانيين أصحاب الثقافة الرعوية ومجتمع «القحط والندرة» قابلو إحصان للمصريين بأبلغ الإساءة: التزوير الذي يؤكد الحقد، والعكس صحيح.

٥ — إن فتوات «أولاد حارتنا» (المصريين في العهد القديم) ظلمة، عتاة، مجرمون، وحوش، غلاظ القلوب، فهل هذه هي الحقيقة؟ لنستمع إلى رأى العالم العظيم «سيجموند فرويد»؛ يقول: «... ولكن بيتنا انتظر المصريون الوديعون حتى رفع عنهم القدر الشخص المقدس لفرعونهم، أخذ الساميون الممج قدسهم في أيديهم وتخلصوا من طاعتهم» (كتاب «موسى والتوحيد» ص ١٠٩ ترجمة د. عبد المنعم الحفني) هذا «سيجموند فرويد» — معروف ما حياته — ولكنه عالم يحترم لغة العلم — يرى

الهوامش:

١ — راجع كتاب الإسلام وأصول الحكم وكتاب الخلافة الإسلامية للمستشار / محمد سعيد المشهورى.

٢ — انظر العهد القديم التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٩ — ١٧.

قراءة لروايتي «شرق المتوسط» و «الآن ... هنا»
أو «شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف:

من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير

محمود أمين العالم

أذكر أنه في ثلثة انعقدت هن الرواية العربية بفلس بالمغرب هام
١٩٨٠ ، قال عبد الرحمن منيف ما معناه إنه إذا كان بكرس حياته الآن
لكتابة الرواية ، فذلك نتيجة لفضالة المامش المتاح والممكن للنضال السياسي
العملى فى بلادنا العربية . وإنه لو توالفت هذه الإمكانيّة لتوقف عن كتابة
الرواية وانخرط كليّة فى العمل السياسي . ولعل عبد الرحمن منيف كان
مغالياً فى قوله . ومع ذلك فإن معظم أفعال عبد الرحمن منيف الروائية
تكاد - فى تقديرى - أن تكون مشاركة فعالة مباشرة فى النضال السياسي
العربى بما تفجّره من إضاءة للوحى ، بل دعوة تحريضية للفعل ، دون أن
يفعل هذا من قيمتها الفنية الرفيعة . على أن الأمر يختلف ويتراوح من عمل
روائى إلى آخر . فقد يغلب طابع التوعية التاريخية والطبقية فى ملحمة
الرواية «مدن الملح» ، على حين يغلب طابع القضيح المباشر ، والتحريض
فى رواية «شرق المتوسط» أو رواية «الآن ... هنا» أو شرق المتوسط مرة
أخرى . بل لعل فى تسميته لهاتين الروايتين هذه التسمية التى تشير إلى
موقع جغرافى معين «شرق المتوسط» ، أو التسمية الأخرى فى الرواية
الثامنة التى تشير إلى موقع وزمان معيّنين محدّدين «الآن ... هنا» ما يؤكد
هذا الطابع السياسي والتحريضى المباشر .

على أن ساكتفى فى هذه الدراسة السريعة بتحليل روايتى «شرق
المتوسط» و «الآن ... هنا» ، بوصفها نموذجين للرواية السياسية التى

تعبّر عن موضوعها وتشكله وتبرز دلالة العامة على نحو يكاد يكون مباشراً ، ويكاد المتخيل فيه أن يغيب وراء الواقع الحداثى الزاقع ، وإن يكن الأداة الأساسية لتشكيله وإبرازه على هذا النحو .



يفضح كذلك النظام الاجتماعى عامة الذى يفرض التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان . ولهذا تكاد الروايتان أن تكونا وثيقة وشهادة دامية داعمة ، بل تاريخياً وتسجيلاً تفصيلياً ملموساً لألوان العسف ووسائل التعذيب وصوره فى المجتمعات والسجون الشرق متوسطة . ولكنهما يبنيتهما ترتفعان إلى مستوى النص الروائى الرفيع .

١ - شرق المتوسط :

تقدم « شرق المتوسط » صورة لسقوط إنسان مناضل - هو الرفيق رجب - فى مواجهة التعذيب البدنى والمعنوى الذى يتعرض له . فرجب يقضى أحد عشر عاماً فى السجن ويقاوم التعذيب خلالها مقاومة باسلة . ولكنه - فى النهاية - لا يلبث أن يسقط وأن يوقع على وثيقة بتخليه ، من ممارسة العمل السياسى . وثمناً لهذا يُطلق سراحه ، ولكن أى سراح ! لقد تحلّت عنه حبيته هدى على الرغم منها وفُرض عليها أن تزوج من آخر . وماتت أمه التى كانت تشجعه على الصمود وتدفعه إلى التماسك ، (لم تمت بل قتلت تقريباً ، تلفت ضربة على أضلاعها من أحد جنود السجن وهى تشارك فى مظاهرة مع أمهات أخريات للمسجونين على أبواب السجن ، وتعمل الضربة بنيتها) ؛ كانت أمه تقول له : « لو اعترفت فكلمهم سيقولون : خائن . ولا نستطيع أن ننظر فى وجه أحد » [ص ٢٦] ، وكانت تقول له : « احذر يا رجب ، الحبس ينتهى أما الذل فلا ينتهى » (ص ١٢) . على أن أخته أنيسة هى التى كانت تشجعه على الاعتراف . كانت تثنيه دائماً عن التضحية ، وتقدم له - وهو فى السجن - صوراً لأصحابه الذين يستمتعون بالحرية ، وصوراً لأخريين فقدوا حياتهم بسبب تمسكهم بالبلد . وكانت تقول : « أنا الوحيدة بعد أمى التى تنتظر رجب ، ويمكن أن أموت من أجله » (ص ٩٣) . كانت أنيسة تحب أخاها حباً كبيراً ، وما كانت تستريح لحبه لهدى وجب هدى له . ولعل حبها هذا هو الذى دفعها إلى تشجيعه على الاعتراف والسقوط . ولهذا كان رجب يقول :

وإذا كان القمع بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كلها يكاد أن يكون الموضوع الرئيسى للأعمال الروائية العربية ، كما يلاحظ بحق الدكتور على الراعى^(١) ، فإن هاتين الروائيتين تركزان على جانب عديد بارز صارخ من هذا القمع العربى . وبالرغم من أن ما يقرب من أربع عشرة سنة قد مرّت بين هاتين الروائيتين (فالأولى صدرت عام ١٩٧٧ والثانية عام ١٩٩١) ، فإن موضوعهما - برغم اختلاف المعالجة - موضوع واحد ، هو التعذيب فى سجون البلاد فى شرق المتوسط ، من الشاطئ حتى أعماق الصحراء ، كما تقول الروائيتان . والتعذيب ليس ألماً يصيب جسد الإنسان ، أو مجرد امتحان تعرض له نفسه ، لكنه تمجيد ماضى لمنهج الممارسة السياسية لنظام من الأنظمة ، لبلد من البلدان ، فى عصر من العصور ، وهو تعبير عن الاستبداد والقمع ، وعن مدى التخلف الإنسانى والحضارى فيه . وعندما يكتب عبد الرحمن منيف فى روايته عن التعذيب فهو لا يكتب مجرد عمل روائى ، مهما كانت قيمته الفنية ، بل يقصد قصداً أن يعبر صراحة عن هدف ، هو - كما يقول على لسان إحدى شخصيات الرواية الأولى ، وما يكاد يكون متضمناً فى كثير من فقرات الرواية الثانية - أن يزرع « الحقد فى نفوس الملايين من البشر ، ضد هؤلاء الجلادين ، الذين يمارسون التعذيب ، حتى يتمكنوا من هدم سجون التعذيب من شاطئ المتوسط حتى أعماق الصحراء »^(٢) . إننا « نخطئ » إذا تخيلنا عن آخر الأسلحة التى غلّكها ، لا بد أن نحسن استعمالها ، إذ ربما تكون وسيلتنا الأخيرة . وقد نستطيع أن نفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى ، ولذلك فالهمم أن نكتب ؛ أن نقدم شهادة ؛ أن نقول أى شيء كان السجن ، لكى يعرف الناس ماذا ينتظرهم غداً أو بعد غد ، إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئاً حين يعرفون لا بد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهى عصر السجون »^(٣) . على أن عبد الرحمن منيف لا يكتب وهدفه التعذيب فحسب ، بل - كما توحي كثير من فقرات الرواية الثانية بوجه خاص وحواراتها - يحرص على أن

لا تُرى ، والوجه ، آه لشد ما كانت تعاسة الوجوه : عيون صماء ، ثقيلة ، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها المشنجة ... وأشيولوس المجدولة من الحب والدموى ، تزحف .. تتعبد (ص ٧) . بكلمات : تهتز وتتعبد وتذوب والغروب ، وتسقط واللالا جدوى ، وخنوقة ، والخرق البالية ، وتعاسة ، والمشنجة ، وتزحف وغيرها ، تكاد تتخلق مأساة الرواية كلها . إنها السقوط والرحلة اليائسة اليائسة التي تنجسد في حركة السفينة .

أما الفصل الثاني فهو فصل أنيسة . هو إفضاؤها الذات كذلك ، بعد أن عاد أخوها من السجن رقيق في حجرته انتظاراً لسفرو . نستعيد في إفضائها كل أحداث السنوات طوال سجنه . ونعود إلى رجب في الفصل الثالث ، وهو ما يزال فوق السفينة ، يواصل إفضاءاته حول سنوات التعذيب ولحظة السجون ولكنه يتطلع إلى المصالحة مع ذاته . ثم نعود إلى أنيسة في الفصل الرابع . ورغم أنه فضلها الذي تواصل فيه إفضاءاتها الذاتية وتشعر بالندم على إسهامها في التأمر على أخيها ، فالفصل يمثل برجب نفسه عن طريق رسائله التي يبعث بها إليها ، مطالباً ببناء مقبرة لأمه ، وبمحاولة تعرف أخبار حبيبته هدى ، فضلاً عن اقتراحه بكتابة رواية ، يشتركون فيها جميعاً عما حدث . ثم نغضى مع رجب في الفصل الخامس وقد بلغنا فرنسا حيث نلتقي ببعض الأصدقاء والرفاق ، كما نلتقي بالطبيب الفرنسي « فالي » الذي يعالجه ويسمع حكايته ؛ فينصحه بالناسك ويحول أجزائه إلى أحفاد في مواجهة أعداء بلده . ثم نعود إلى أنيسة ، في الفصل السادس لنعرف عودة رجب إلى بلده واعتقاله وتعذيبه من جديد ، وصموده هذه المرة ثم خروجه من المعتقل متطهراً وقد فقد بصره وهو شبه جثة ، ليמות بعد بضعة أيام . ويواصل — كما ذكرنا — حامد وعادل وأنيسة طريق رجب ، كل بطريقته الخاصة .

بهذه الثنائية المتضادة في بنية الرواية بين رجب وأنيسة ، نبرز المأساة على أنها ليست مأساة رجب وحده الذي سقط واستشهد وتطهر ، وإنما هي كذلك وعلى المستوى نفسه مأساة أنيسة ، ورغم اختلاف طبيعتها ؛ فمأساتها هي إسهامها في سقوطه ، بل في عودته بعد ذلك من فرنسا إلى حيث يلتقي

« أنيسة هي التي دمرت حياتي » . ولقد اعترفت هي بهذا في النهاية . يخرج رجب من السجن ولكنه يظل يحمل السجن في داخله ، مما يفقده احترامه لنفسه . وكان يعزى نفسه بأنه فعل ما فعل حتى يتمكن من السفر إلى الخارج بحجة العلاج ؛ فهو مصاب بروماتيزم في الدم ، ثم يسعى إلى فضح ما يجري من تعذيب في السجون . ويسافر فعلاً إلى فرنسا ، ويأخذ في العمل تحقيقاً لذلك . وتصل أخباره إلى سجنائه ؛ فيبدأون في مضايقة حامد زوج أخته ويهدونه بالسجن إن لم يعد رجب من فرنسا . ويعرف رجب ، فيقرر العودة برغم ما تعنيه هذه العودة من خطر على حياته . ويعود لبواجه من جديد سجنائه . ويتحمل المذاب هذه المرة صامداً متأسكاً ويرفض الكلام والخضوع . ثم يطلق سراحه مرة أخرى وهو شبه جثة وقد فقد بصره من التعذيب . ثم لا يلبث أن يموت مستريح البال ؛ فقد تطهر بصموده . وتندم أنيسة ، ويدفنها ندمها إلى أن تعمل على فضح قضية تعذيبه . وتتخطف هي وزوجها وإبناها عادل — بشكل أو بآخر — في طريق رجب ؛ طريق النضال . إنه طريق مستمر إذن برغم التعذيب والاستشهاد .

ويبدأ تشكيل الرواية بمقدمة — على خلاف المعتاد — هي بعض مواد الإعلان الدولي لحقوق الإنسان ، وبعض آيات من شعر بابلو نيرودا تروى بجروح لا ينبئ أن تنسى . ومن مواد حقوق الإنسان والجروح غير المنسية ، تكاد تتحدد — منذ البداية — الدلالة العامة للرواية ، وهي دلالة تجمع بين الواقعية المباشرة التي تمثلها هذه البنود ، والمتخيل الغفنى الذي تمثله آيات نيرودا . ثم تتشكل الرواية بعد ذلك من بنية ثنائية يتناوبها — بإفضاء نفسى — كل من رجب وأخته أنيسة .

فالفصل الأول هو فصل رجب فوق المركب اليونانى أشيولوس في طريقه إلى فرنسا بعد إطلاق سراحه ، يسترجع فيه بتأملاته ومشاعره أيام عذابه ولحظة سقوطه . وتكاد تنجسد هذه التأملات والمشاعر في جسد السفينة التي يركبها وهي تمخر به عباب البحر : « ... أشيولوس تهتز ، تترجرج ، تتعبد بحركة ثقيلة تشبه رقعة ديك مذبوب ، والميتاء عند الغروب يستقبل الأسماء الرخوة : يعلكها السأم ثم يتركها فسقط وترتجف فوق الماء ، ثم تذوب . وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللالا جدوى ، أشبه ما تكون بأصوات مخنوقة . أما الأيدي بحركتها البلهاء ، فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح

رحلة من فرنسا إلى البيت فالسجن والتعذيب فالموت . ولكنها رحلة حرة كذلك بمعنى من المعاني ؛ لأنها رحلة تحرر وتطهر من الإحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط ، وهي رحلة إرادة واعية بالفعل إلى حد الاستشهاد . ولهذا فالمكان في الرواية حركة ذات دلالة ، جوهرها التحرر من أسر القمع وأسر المرض الجسدي أو أسر الضمير الثقلي .

وتكاد الرواية ألا يكون لها زمن محدد ، اللهم إلا زمن الإفشاء النفسي ، الذي يتضمن الماضي والحاضر في لحظة واحدة متداخلة ، ولهذا يتداخل الزمن متداخلاً حياً في المكان الروائي في مواقع مختلفة ويصبح عمقاً لها . ولكن الزمن يبدأ مع نهاية الرواية بانفتاحها على مستقبل ممكن حين تدفع « أنيسة » الأمور إلى نهايتها وهي تقول : « لعل شيئاً يقع » (ص ١٤٨) .

ونتيجة للطابع الإفصائي المسيطر على الرواية ، يغلب على سردها الجمل الصغيرة المشحونة بالغنائية العاطفية سواء في إفشاءات رجب أو إفشاءات أنيسة ، وإن كان الطابع الغنائي أغلب في إفشاءات رجب الذي تتسم أغلب جملته الإفصائية بالتساؤلات وهو أمر طبيعي ومتسق ؛ إذ إنه طوال الرواية في محاسبة متصلة مع النفس نتيجة لاعترافه وسقوطه ؛ وما أكثر الأمثلة ، ولنتكف بجمال من إفشاءات رجب : « ولا لم أنه ، المرض هو الذي قتلني ، أريد أن أستريح مؤقتاً .. لم أعد قادراً . للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى . وأنا هل ينكر أحدكم ما تحملت خلال السنوات الخمس ؟ من منهم تحمل مثل ؟ أعوذهم جميعاً .. قل يا عصمت ، هل تحملت أكثر مني ؟ الضرب ، السجن الانفرادي ، التعليق من السقف ، المياه الباردة أيام الشتاء ، المنع من النوم ؟ » (ص ١٩) وكذلك الأمر بالنسبة لأنيسة ، نقرأ بعض إفشاءاتها وهي تصف اللحظة الأخيرة لرحيل رجب : الخطوة الأخيرة مثل الرحيل .. دفعتي بيد رقيقة ، كان لا يريد أن يتركني . وأنا كنت أستجيب ولا أفعل إلا تلك الحركات الصغيرة ، التي تشبه رمود الفعل لحركاته . ثمّنت لو أتلاشي . كنت أختنق بدموعي ، وأتعذب لو أن دمة واحدة انفجرت من الخارج لجعلت روحي تنفث وتحوّل أن تتصل منه قبل أن يرحل (ص ٦٥) .

ولم تكن هذه الجمل الصغيرة المتسائلة ذات الشحنة

مصرعه ، أي أن الرواية تتضمن شخصيتين رئيسيتين لا شخصية رئيسية واحدة .

ويكاد موضوع الرواية أن يوحى بتفريع عابر جزئي رهيف على مسرحية أوديب ، وإن انتقل محور المسألة من الأم والابن ، إلى الأخ والأخت ، فأنيسة تحب أخاها رجب حباً شديداً كان مصدراً من مصادر مأساته ومأساتها ؛ مصدر ما أصابه من مهانة وسقوط وفقدان بصر واستشهاد في النهاية ، وما أصابها من إحساس بالخطيئة على حد قولها في النهاية : « أنا امرأة خاطئة » (ص ١٤٨) . وتكاد السفينة اليونانية أشيلوس أن تعمق هذا الإحساس الأسطوري الرهيف ، وإن يكن إحساساً عابراً جزئياً كما سبق أن ذكرت . إلا أن للسفينة اليونانية دلالة أخرى في تقديري ؛ فهي « سفينة الحرية » ، على حد قول رجب ، ويكاد هو أن يتجسد فيها ، وتكاد هي أن تتجسد فيه ، في رحلته إلى الغرب ؛ إلى فرنسا ؛ الغرب المتحرر المحرور . ولهذا كان الباستيل أول ما زاره عندما وصل إلى باريس . إن السفينة اليونانية هي وسيلة الاتصال والتواصل بين شرق المتوسط الزاخر بالقمع والاستبداد والسجون والتعذيب ، والغرب المنفتح الديمقراطي الحضاري .

وتكاد هذه الرحلة من الشرق إلى الغرب أن تكون تعبيراً عن الانتهاء الفكري إلى ما يعنيه الغرب الحضاري من عقلانية وديمقراطية وحرية واحترام - نسبي - لإنسانية الإنسان . إنها خلاصة تراث عريق منذ عصر النهضة العربية . ولهذا فهي ليست رحلة إلى مكان وإنما هي رحلة إلى قيمة وإلى دلالة . ولهذا فالأماكن الأساسية في الرواية تكاد تفقد مكانيتها ، أي مواقعها المادية لتصبح قيماً ودلالات ، فهناك السجن حيث القمع والتعذيب ، وهناك البيت حيث فقد الأم وفقد الخطيئة وحيث الموقع العائلي الذي يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال . وهناك السفينة أشيلوس ، وهي سفينة الحرية المتحركة والأداة الناقلة من موقع القمع إلى موقع الحرية . وهناك فرنسا ؛ الغرب ، حيث الحرية والعلاقات الإنسانية . الأماكن تجسيد لقيم ودلالات . وبين هذه الأماكن والمواقع رحلة ، ورحلة مضادة . وإن كادت أن تتلاقيا في دلالة واحدة ؛ فهي رحلة من السجن إلى البيت ؛ إلى السفينة ؛ إلى فرنسا ، وهي رحلة حرة . ثم هي

على أن بلاد الدكتور قال قد تجاوزت الحالة الشرق متوسطية، — على الأقل في هذه الرواية؛ أما ما يقوله لرجب فهو في الحقيقة جوهر الإدانة والفضح والتحريض الذي تتضمنه الرؤية العامة لرواية «شرق المتوسط».

٢ — الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: تكاد رواية «شرق المتوسط» ورواية «الآن... هنا» تتطابقان من حيث موضوعهما، وجزئياً من حيث بنيتها الفنية ومن حيث دلالتها العامة. وإذا كان عنوان رواية «شرق المتوسط» قد حدد موضوعها من حيث الموقع [شرق المتوسط]، فإن العنوان الأول (الآن... هنا) لرواية شرق المتوسط مرة أخرى يحددها من حيث الزمان [الآن]، وبهذا يدخلنا هذا العنوان الزماني — المكان بصورة أعمق من الرواية الأولى في الواقع المباشر للمعوس. وتبدأ رواية «الآن... هنا» مثل رواية «شرق المتوسط»، بما يشبه المقدمة التي تتكون من ثلاثة نصوص: الأول نص من كتاب حياة الحيوان الكبرى للميرى بلنكر فيه حديثاً منسوباً إلى النبي محمد يقول فيه «أُخِلَّتْ الجنة، فَرَأَيْتُ قَلْباً قُلْتُ أَذُوبُ فِي الْجَنَّةِ، فَقَالَ: أَكَلْتُ ابْنَ الشَّرْطِ».

والنص الثاني ينسب إلى سفيان الثوري يقول فيه «إذا رأيتم شرطياً ناعماً عند الصلاة، فلا توقفوه، فإنه يقوم يؤذي الناس».

أما النص الثالث فمن رواية لماريوقول فيها: «أفضل ما يفعله الإنسان يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وحي». بهذه المقدمات التي تجمع ما هو عربي تراثي إلى ما هو عربي حديث تكاد هذه المقدمة أن تلخص كذلك الرؤية العامة للرواية، وسوف تستند الرواية في بعض فقراتها إلى نصوص من التراثين العربي والغربي لتأكيد بعض المعاني والمواقف، ونلاحظ أنها تضم نصوص التراث العربي على لسان طالع العريفي من موران، وتضع النصوص الغربية على لسان عادل الخالدي من عمورية مميّزاً لشخصيتها واللامع بليديها.

وكما قامت الرواية الأولى على نصّين إفضائين لكل من رجب وأنيسة، حول ما يعانيه كل منهما من تعذيب جسدي أو معنوي، أو جسدي ومعنوي معاً، فكذلك تقوم هذه الرواية الثانية على نصّين لمحنة تعذيب عاناها كل من طالع العريفي

العاطفية، تقف عند حدود التعابير الإفضائية الباطنية، بل كانت كذلك إسقاطات على الأشياء الخارجية. ولقد قرأنا كيف مزج رجب مشاعره وتأملاته بحركة السفينة وهي تتجه إلى فرنسا. ونقرأ في إفضاءات أنيسة: «ولما خرج، كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة تنزلني بهدوء أخترس على أوراق الشجر. وكانت الأقدام على عثى الحديقة ترك علامات حزينة باهتة» (ص ٦٥).

والواقع أننا لا نكاد نجد فرقاً كبيراً أسلوبياً بين إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة.

على أن الرواية — برغم واقعية أحداثها وواقعية رؤيتها العامة — تكاد بهذه الثنائية المتناوبة في بنيتها، وهذه الأسلوبية الغنائية في لغتها، أن تتسم بالرومانسية. ولهذا نجد الفصحى تتحكم في حوارها فضلاً عن سردها. وترفض الرواية التصريح بأي كلمة نابية أو بذمّة أو قبيحة مما يتفوه به السجانون عادة. ولهذا ترك الرواية نقاطاً مكان الكلمات التي لا تريد التصريح بها، مكتفية بأن تشير في الملامح إلى أنها كلمة قبيحة أو كلمة قبيحة جداً أو شتيمة إلى غير ذلك. وهذا على خلاف ما سوف نتيحه في الرواية الأخرى [الآن... هنا]، سواء من حيث الحوار أو المصارحة بالكلمات التي تسمى بالقبيحة. والملاحظ هنا أن الرواية التي تحصر على إدانة الاعتقال والسجن، تمارس هي نفسها تعقيب بعض الكلمات التي تسميها قبيحة أو قبيحة جداً وسجنها. هل يعنى هذا سقوط الرواية نفسها تحت وطأة قمع من خارجها؟ أم هو قمع نابع من داخل المؤلف نفسه؟

على أن شرق المتوسط — في الرواية — ليس مجرد مكان يمتد من الشاطئ الشرقي والجنوبي للمتوسط حتى أعماق الصحراء، بل هو كذلك حال ووضع ليس وفقاً — في الرواية نفسها — على شرق المتوسط المكان، وإنما هو حالة عامة عاناها ويتحدث عنها كذلك الدكتور قال الفرنسي الذي يعالج رجب، ويشجعه على الصمود. فهو يقول له: «الرجال لا يسقطون، يجب أن نعرف أن الوحيد الذي بقيت من عائلتي؛ قتلوا اثنين من إخوتي، قتلوا أمي، ثم قتلوا زوجتي» ثم يقول له «إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهي..... الذي أصره أن بلادكم بحاجة إليكم، مازلت في أول الطريق،..... يبدو لي أن أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها» (ص ١٣٣).

وعندما فشلت كل وسائل التعذيب كلها في انتزاع أى اعتراف منها أو الوصول بها إلى السقوط والتخل عن مبادئها ، أطلق سراحها : « حين بدأ موق وشيكا ، أطلقوا سراحى » ، هكذا يقول عادل الخالدى (ص ٧) ، ويتنقلان بعد ذلك إلى هذا المستشفى بمعاونة التنظيمين السريين اللذين يتسبان إليهما . وقيام مسرح الفصل الأول في هذا المستشفى في تشيكوسلوفاكيا بالذات له دلالة خاصة . ففى هذا الفصل الأول نعيش علاقات إنسانية بالغة الرقة والرهافة والسخاء بين المُرعى بعضهم وبعض ، وبين المرضى والأطباء ومساعديهم . بل يكاد هذا الفصل - بشكل عام - أن يكون النقيض المباشر للفصلين التاليين المكرسين للسجون والتعذيب ، وإن تضمن هذا الفصل كذلك بُعداً - معنوياً - خاصاً من أبعاد السجن والتعذيب . وهذا ما يجعل لهذه الرواية دلالة خاصة متميزة عن الرواية الأولى ، بل يجعلها رواية « شرق متوسط جديدة » وليست « شرق متوسط مرة أخرى » . بل يجعلها معاصرة لوقائع فكرية وسياسية جديدة ، هى الانتقال أو الإرحاص بانتقال بعض سمات شرق المتوسط إلى تشيكوسلوفاكيا ، بل إلى هذا المستشفى . ذلك أن وزير نطق موران ، البلد الشرق متوسطى ، بمعنى البلد الذى عانى فيها طالع العريفى السجن والتعذيب إلى حد الموت ، بسبب تبنيه توجهها فكرياً وسياسياً ، يتفق - نظرياً - مع التوجه العام لتشيكوسلوفاكيا - هذا الوزير النطعى يأتى في زيارة ، إنه الآن ... هنا في تشيكوسلوفاكيا . عل أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فعمل هناك ضرورات عملية خالصة . لكن الذى حدث أنه - نتيجة لهذه الزيارة - يُطلب من الرفاق العرب جميعاً مغادرة براغ وأن ينتقلوا إلى الجبال البعيدة بضيفة الحكومة وعلى حسابها ، ولكن ... تحت رقابتها (ص ٣٠) طوال مدة زيارة وزير النطق . ولا يقف الأمر عند هذا الحد كذلك ، بل يمتد إلى المستشفى نفسه ؛ فبات شرطى بورقة رسمية يطلب بأن يحظر على المريض رقم ٢١٧ واسمه طالع العريفى مغادرة الغرفة لأسباب أمنية ابتداء من يوم الاثنين ... وحتى إشعار آخر (ص ٢٣) . ويتم هذا ، ويقف شرطى أمام غرفة طالع تنفيذاً لهذا الأمر . وهكذا يقوم سجن شرق أوسطى في قلب هذا البلد الاشتراكى الغربى ؛ سجن لمن كانوا يعانون من السجون الشرق متوسطية ؛ فما الفرق

وعادل الخالدى . وإذا كان النّصّان في الرواية الأولى يتناولان ويشكلان بنية هذه الرواية تشكيلاً ثنائياً متصافراً متداخلاً ، تتعاقب فيه وتتناوب فصول الرواية ، فإن رواية « الآن ... هنا » تنبئ على نصّين مستقلّين ؛ نص كامل يسجل فيه طالع العريفى - كتابةً - معاناته في سجون بلده موران ، يتلوه فصل كامل آخر يفضى فيه عادل الخالدى بمعاناته في سجون بلده عمورية . ولهذا فليس بين النصّين تداخل أو تضافر . فنحن هنا مع حكايتين مستقلّتين ، وإن وُحّدهما موضوع واحد ، هو معاناة السجن والتعذيب . وليس بين النصّين في الحقيقة من تمايز أو اختلاف ، اللهم إلا اختلاف في اسم البلدين ، ولأ في التفاصيل وأسما الأشخاص والأماكن ، وتنوع أساليب التعذيب في النصّين ، والتمايز النسبى في أسلوب السرد . فنص طالع العريفى هو مذكرات مكتوبة ، ولهذا يغلب عليها الوصف والتقرير والتحليل ، ولهذا كذلك تأتى جملتها طويلة ، عل حين أن نصّ عادل الخالدى نصّ إفضائى يغلب عليه - إلى حد ما - الطابع الانفعالى والجمل القصيرة ، وإن كان يتميز كذلك بالوصف والتحليل ، كما يتميز بكثرة الأبنية الحوارية . وموران وهى بلد طالع تكاد تشير إلى البلد التى وقعت فيها رواية « مدن الملح » .

ففى حديث طالع إشارة سريعة عابرة إلى إحدى شخصيات « مدن الملح » الأسطورية وهو « متعب الخزال » . أما عمورية - بلد عادل - فاسمها التاريخى الرمضى يكفى للإشارة إلى حقيقتها ، عل الأرجح .

عل أن الذى يفرق بين بنية الروايتين ، « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » ، هو الفصل الأول من الرواية الثانية . وهو فصل يقع في مستشفى كارلوف في براغ بتشيكو سلوفاكيا ، حيث التقى الرفيقان طالع العريفى وعادل الخالدى . ويهد هذا الفصل للفصلين التاليين المكرسين لصور التعذيب التى عاناها كل من طالع وعادل . غير أن هذا الفصل الأول يضيف إلى صور التعذيب صورة أخرى لا نجدها في الرواية الأولى ، بل تكاد تعطى لهذه الرواية الثانية دلالة متميزة . فهذه الرواية لا تصور معاناة رفيق مناضل سقط في عنة التعذيب فاعترف ، وإنما عل العكس من ذلك تماماً . فهى تصو صموداً بطولياً لرفيقتين مناضلتين ، وتصور تماسكهما وتحديهما للتعذيب برغم شراسته ووحشيته الجسدية والمعنوية .

إذن ؟ في الماضي كانوا يقولون في تشيكوسلوفاكيا : « إن نظاماً كنظام موران لا يحتاج إلا إلى الدفن . وإنه من الحيلة أن يفكروا اللحظة بإمكانية تطويره أو التناحيث معه » (ص ٣١) .

لقد تغيرت الأوضاع إذن ، ولابد من استخلاص درس أخير من هذه الحالة التي نعيشها الآن ، والطريقة التي يتعاملون بها معنا بما فيها من ذل وقهر ، (ص ٣٧) ولعل تشيكوسلوفاكيا هنا أن تكون مجرد رمز لما يحدث من تحول في المواقف الإيديولوجية والسياسية في بقية الدول التي كانت تسمى بالاشتراكية . لقد انتقل شرق المتوسط إليهم أيضاً ! على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد كذلك ، فالمتشفي يبلغ عادل الخالد أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك . ولهذا يجب أن يتوافر له ضمان بنكي من أجل تسديد ثمن العلاج (ص ١٢٢) . ومن أين له هذا ؟ إنه يضطر أخيراً إلى مغادرة المستشفى لمجزءه عن الدفع بالدولار . ويقوم الاتصال بيته وبين صديق له قديم يعيش في فرنسا هو أنيس ، فيساعده على السفر إلى هناك . على أن المحنة لا تقف عند هذا السلوك الرسمي ، بل تمتد كذلك إلى هؤلاء « الذين يفترض فيهم أن يخففوا عني ، أصبحوا همًا فوق همي ، ثم أصبحوا مرضاً لا أعرف كيف أقفص منه » (ص ٩٧) . إنهم رفاق التنظيم ! لقد استشرت الخلافات والانشقاقات وحرب البيانات والالهامات وفرض الأوامر من أعلى ، وتغيب الحرية في القول والاختيار بحجة حماية التنظيم (ص ٩٩) . يأتي الرفاق أو يمثلونهم إلى المستشفى كل أسبوع لينقلوا خلافات المقاهي والبارات التي تحولت بسرعة إلى معارك (ص ١٧) . يعاني عادل من مجيئهم ، ويموت طالع نتيجة لما أثرت في نفسه الأوضاع الجديدة . ويواجه عادل المحنة التنظيمية التي أخذت تمتد إليه نتيجة لتمسكه بثوابت الديمقراطية والحرية وضرورة النقد واحترام إنسانية الإنسان ، ولرفض الانصياع الآلي للتنظيم بغير هذه الثوابت البدئية . وينتهي الأمر بتلقيه نشرة تنظيمية داخلية تشير إلى انحرافات وأخطاء جسيمة منسوبة إلى رفاق تقرر معاقبتهم ، وكان اسم عادل بينهم بالطبع . ولا يشعر عادل أنه بهذا قد فقد شيئاً . كان قد أخذ يراجع حياته كلها ، « بعيداً عن المؤثرات الآتية المتلاحقة . قرأت . حزنت . ندمت . قلت لنفسى : كم كنا أغبياء وجناب خلال فترات طويلة سابقة » (ص ٩٩) . بل لعله - كما يقول - تحور من

« ذلٌ طويل وغبية دائمة » (ص ١٢٠) . ويقول لنفسه « إذا رجعت إلى وطني ، إذا نظرت إلى عيون الناس وعرفت همومهم ولفحتي الأنفاس الشقية ، عند ذلك يمكن أن أكون قادرة على المساهمة مع الآخرين في عمل شيء والتخاذ الموقف الصحيح » (ص ١١٦) ، ويقول : « هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادي ، خدعوني وتخلوا عني » (ص ٣٣٠) ، ويقول : « تحطمت أغلب الأوهام كلها ، لم أعد قادراً على عبادة أي صنم ، ولم يعد يرشدني ويقودني سوى الضمير تخليت عن الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها ؟ فليكن . المهم أن تكون هناك إرادة . وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى » (ص ٥٥٩) .

خلاصة هذا كله ، أن رواية « الآن ... هنا » ، وإن كان السجن والتعذيب هو موضوعها العلم ، مثل رواية « شرق المتوسط » ، قد تضمنت بدءاً معنوياً آخر لهذا السجن ولهذا التعذيب هو المعاناة داخل التنظيمات البيروقراطية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير بمشاكلها الداخلية ، ومعاناة ما يحدث داخل البلاد التي تسمى بالاشتراكية ، والتي أخذت تحول إلى الضفة اليمينية الأخرى . وهكذا تتوأكب الرواية في فصلها الأول مع خيرة الأحداث والتحولات الأخيرة في البلاد الاشتراكية « سابقاً » .

وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » تصور سقوط رفيع لاعتراؤه وتحليله نتيجة للتعذيب البدني والمعنوي ، فإن رواية « الآن ... هنا » تصور - إلى جانب ذلك - خيبة الأمل ، بل « انعدام اليقين ، والهزيمة الداخلية التي نعيشها - على حد تعبير طالع - مما يجعل الكثيرين حائزين ثم يائسين » (ص ١٥) ، وهذا مما يضفي على بطولاهم السابقة في مواجهة التعذيب ولولاهم الفكري والتنظيمي السابق لتنظيمهم مشاعر ملتبسة^(٤) . على أن هذه المشاعر الملتبسة لم تولد أزمة ضمير داخلية عند كل من طالع وعادل ، شأن أزمة رجب وأنيسة في « شرق المتوسط » ، وإنما خلقت مواقف يئلب عليها طابع التأمل والحوار العقلاني ، وصنعت السرد في الرواية بطابع الوصف والتحليل ومحاولة التأويل ، سواء في الفصل الأول أو الفصلين الثاني والثالث ، وإن استشرنا في الفصل الأول والثالث اقتراباً نسبياً من الطابع الاتعالي الغنائي الذي كان السمة الأساسية للسرد في الرواية الأولى « شرق المتوسط » ؛

وذلك أمر طبيعي . فالأزمة في « الآن ... هنا » كانت أزمة خارجية في الجوهر ، وتعتبر عن نفسها في شكل مذكرات مكتوبة شبه وصفية تقريرية بالنسبة لطالع ، وفي شكل إفشاء يغلب عليه طابع الحوار والسرد الوصفي العقلاني بالنسبة لمعادل ، وهو في الحقيقة حكى أكثر من أن يكون إفشاء . حل حين أن الأزمة في « شرق المتوسط » كانت باطنية في جوهرها ، وتعتبر عن نفسها في شكل إفشاءات نفسية غنائية عاطفية . ولهذا — كذلك — وجدنا الحوار الغالب في « الآن ... هنا » حواراً أقرب إلى العامة ، مع استخدام كثير من الحكم والتمايز والأمثال الشعبية ، فضلاً عن الجرأة في استخدام المفردات التي اعتبرتها الرواية الأولى مفردات قبيحة وتحاشت التصريح بها . إن الفرق بين الأسلوبين في كفتي الروايتين هو الفرق بين الصراع مع الداخل أساساً في الرواية الأولى ، والصراع مع الخارج أساساً في الرواية الثانية .

ولعل هذا الفرق بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي هو الذي ميز بين الإحساس بالزمن في كفتي الروايتين . ففي الرواية الأولى — كما سبق أن ذكرنا — لم يكن هناك — تقريباً — زمن محدد للرواية ، بل كان الزمن متعجباً في الإفشاء النفسي الباطني ، أما في هذه الرواية فالزمن بارز ، محدد الملامح ، ومتعددها كذلك . إنه يحدد للرواية — بنوعها — موقعها الزمني العام ، وهو « الآن » ، أي الحضور القائم الراهن الذي نعيشه نحن القراء كذلك ، إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية ، وهو الآن بالنسبة لنا كذلك . و « الآن » متكرر متناثر طوال الرواية ، بل قد يتخذ أكثر من معنى أو دلالة داخل « الآن » العام للرواية . فعلمنا نقول الرواية — مثلاً « الآن تبدأ الرحلة الجديدة » (ص ٢٢٥) ، « تعبر « الآن » هنا عن لحظة زمنية جزئية داخل « الآن » الزمنية العامة للرواية . وحين نقول الرواية في موضع آخر : « أما الآن والمرضى يشند » (ص ١٩٩) فلسنا هنا نتحدث عن زمن جزئي أو عام بكلمة الآن ، وإنما تستخدم الرواية هذه الكلمة للتعبير عن حالة محددة ، يمكن أن نستبدل بها تعبير « أما وقد » تماماً مثل تعبير آخر في الرواية هو « الآن وزميل العرقه ينظر إلى بهله الطرية يريكني » فهو لا يشير إلى زمن وإنما إلى حالة اشتد المرض فيها ، على خلاف ما نقوله الرواية في موضع آخر هو : « وأكرر الآن » (ص ٢٠٤) وهي عبارة تعني لحظة زمنية داخل

حالة أو وضع . وهكذا تعدد دلالات « الآن » التي تتناثر في الرواية ولكنها جميعاً لحظات جزئية داخل « الآن » العام الروائي والواقعي المتشابه . حل أن الزمن في الرواية يرغم عموميته في الرواية وواقعيتها الحية بالنسبة لنا نحن قراءها ، فهو زمن متجزئ متناثر طوال الرواية . قد تكون للحظة زمنية منه دلالة قيمية وإيحائية وتناسية خاصة ، مثل « يوم الأربعاء » ، فهو يوم يؤرخ لحدث ، ولكنه يوم مشحون بدلالة مأساوية . فهناك أربعاء الرماد ، وهنا التعبير الشعبي عن « ساعة الشؤم » في كل يوم أربعاء ، إلى غير ذلك . ولكن ما أكثر أجزاء الزمن المتناثرة بوصفها عناصر جزئية في البنية العامة « للآن » في الرواية . وذلك مثل : ذات مساء ، في اليوم التالي ، الأسبوع الأول ، بعد أسبوع ، ذات الظهيرة ، حتى اليوم السادس أو السابع ، الزمن الذي يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة ، في أحد أيام شباط . . إلى غير ذلك . إنها أزمته جزئية متناثرة مندمجة في الأحداث المباشرة ، ولهذا فدلالتها مرتبطة بدلالة الحدث نفسه ، وهي تشكل عناصر زمن « الآن » العام في الرواية ، زمن الحضور الدائم الكلي .

أما المكان فيتمثل في ثلاثة مواقع ذات دلالات مختلفة . هناك أولاً المستشفى الذي هو ساحة إنسانية بالغة الرقة والرهافة والتواصل الإنساني السحيق ، لم يقلل من دلالاته هذه ما عكر صفوها من أحداث من خارجها ، بل لعل هذه الأحداث عمقت ما تتسم به من تواصل إنسان رفيع . وهذا الموقع هو النقيض المباشر — كما سبق أن ذكرنا — للموقع الثان الذي هو السجن والتعذيب والزنازين والأقبية والمحارق والسرايب وهو الرحلة والانتقالات بين مختلف هذه العناصر . أما الموقع الثالث فهو فرنسا التي وصل إليها عادل لمواصلة العلاج ، حيث المستشفى ، والحدائق ، والأثار التي حررتها الثورة الفرنسية ، والرفاق ونهاية الأمل الضائعة والمستقبل الغامض . حل أن هذا المكان يعنى في الجوهر — مرة أخرى هنا — الغرب الحضاري النقيض للاستبداد والتعذيب وقهر إنسانية الإنسان . وإذا كان المستشفى في براغ نقيضاً للسجن والتعذيب في شرق المتوسط بما يزرع به المستشفى — يرغم كل شيء — من تواصل إنساني حميم ، فإن فرنسا ، الموقع الحضاري هي العقلانية والنقد والرفض لكل ما يعوق

يتم التعبير عنه بالإفشاء الذاتي الباطني الذي يتجلى فيه ما يعانيه من عنة عاطفية وأزمة ضمير . أما في هذين الفصلين من رواية «الآن ... هنا» فنحن محصورون داخل السجن ، محصورون داخل لحظات التعذيب المختلفة ، محصورون بين المسجونين والجلادين ، ولا أثر لأي علاقة خاصة حميمة ، عائلية أو اجتماعية ، سواء في شكل حلم أو تذكر . حقاً ، كان عادل عندما يشتد التعذيب ينادي أمه « يا أمي ، آخ يمه » وكانت تأتي إليه في الحلم أحياناً تشجعه . وموقف الأم هنا تماماً مثل موقف الأم في رواية « شرق المتوسط » . ولكن فيها عدل هذا النداء للأم أو الحلم بها ، كانت تجربة السجن في الفصلين المذكورين خالية من أي علاقات حميمة أخرى ، سواء بالحلم أو بالتذكر . وهذا أمر غير طبيعي في تجربة السجن وتجربة التعذيب .

كانت معاناة السجن والتعذيب هي نقطة التركيز الأساسية ، كأنما يقع السجن والتعذيب في عالم مطلق مجرد معزول عن كل حياة خارجية . وكاد أتصور - مجتهداً - أن هذه العزلة في عالم مطلق معزول عن كل ارتباط عائلي أو اجتماعي يتم استدعاؤه حليماً أو تذكراً ، إنما هي عزلة مقصودة ومتسقة مع الدلالة العامة لهذه الرواية «الآن ... هنا» . فهي - من ناحية - تركز تركيزاً قوياً على بشاعة التعذيب البدني ، ومن ناحية أخرى ، أتصور أنه إذا كانت رواية « شرق المتوسط » هي تعبير - في الجوهر - عن عنة فرد ، وعنة أسرة ، وكانت تطلقاً - في الجوهر - إلى تطهير ذاتي ، فإن رواية «الآن ... هنا» ترتفع في دلالتها من المحنة الفردية الذاتية إلى فضاء إنساني شغلي . ولهذا لم تنحصر دلالتها في التعذيب أو التطهير الذاتي ، وإنما تمتد إلى إرادة إلغاء السجن نفسها ، وتحرير الإنسانية منها . إلى جانب أنها تفضح واقع شرقي المتوسط ونظامه ، بل واقعاً ونظاماً عالمياً ، وتتطلع إلى تغييره كذلك . وما أكثر ما يتناثر في حوارات الرواية من كلمات تعبر عن هذا المعنى الإنساني الشامل . مثل : « الشرط الأول هو الاعتراف بالإنسان » (ص ٨٩) ، « كيف نستطيع أن نتخلى عن عالمنا وإنساناً يؤمنان فعلاً بالحرية ؟ » (ص ١٠١) ، « سيقى السجن ياطلع وسيبقى السجن مادام هناك ظلم واستغلال » ص ١٤ ، « وستبقى السجن وسوف تسع إذا ظل الناس في بلادنا يفخرون بصبرهم

حرية الإنسان ويعد من قدرته على أن يظل على المستقبل ويبدأ دائماً من جديد وبشكل صحيح » . مثلاً فلم ديكارت الفرنسيين ، ثم أوروبا فالعالم أشياء أساسية ، خاصة في المنتج ، فاعتقد أن أعظم وأهم ما عليهم كلمة تفوق كل الكلمات ، عليهم كلمة : لا ! » (ص ٥٦٧) .

إن فرنسا - من حيث إنها موقع حضاري ، هي دعوة إلى فعل حضاري ضد كل ما هو معاد للحضارة . وهكذا نواصل - في رواية « الآن ... هنا » - الرحلة المكثفة نفسها التي قمنا بها في « شرق المتوسط » ، وإن اختلفت الوسائل والمحطات . إنها رحلة من الشرق ، شرق الاستبداد والقمع والتعذيب والتخلف ، إلى غرب الحرية والحضارة وإرادة الرفض والفعل تحقيقاً للإنسانية الإنسان . وهكذا فنحن مانزال نتعلق بالرؤية العريفة لثراث عصر النهضة العربية المجهضة . وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » عبرت عن هذا ضمناً وجزئياً برحلتها المكثفة إلى الغرب ، فإن رواية « الآن ... هنا » تكاد تجعل من هذه الرحلة ، لا مجرد الرحلة إلى فرنسا ، أو الغرب الحضاري ، بل الرحلة إلى الإنسان عامة . هذا - في تقديري - هو جوهر رؤيتها . فالواقع أنني عندما أخذت أتأمل الفصلين الثاني والثالث يوجه خاص ، وهما الفصلان المكرسان لتقديم صورة للسجون وألوان التعذيب البشعة التي عاينها كل من طالع وعادل ، لاحظت - كما سبق أن ذكرت - أنه ليس ثمة تمايز أو اختلاف بينها إلا في التفاصيل الشكلية وفي الأساليب التعبيرية ، وإن غلب على الفصل الثالث الحكايات والطرائف السجنية . وأتساءل : لماذا لم يجعل منها المؤلف فصلاً واحداً لما بينها من تماثل كبير من حيث الدلالة العامة لأحداثها ؟ ولعل تفسير ذلك هو أن المؤلف اختار موقعين في شرق المتوسط يختلفان سياسياً وأيديولوجياً اختلافاً كبيراً ولكنها يلتقيان في المعاملة السياسية نفسها . وهو يريد أن يؤكد هذا المعنى .

وهناك ملاحظة أخرى تدعو إلى التساؤل في الفصلين الثاني والثالث كذلك . فلقد تبين لنا في عرضنا وتحليلنا للرواية الأولى ، رواية « شرق المتوسط » ، أنها رواية ذات فضاء عائلي ، فهناك أم وأخ وأخت وزوج للأخت وأبناء لها ، وهناك مأساة مشتركة تجمع بينهم جميعاً وتضفر مشاعرهم ومواقفهم وأشكال سلوكهم المختلفة ، فضلاً عن أن هذا كله

إلى ضرورة الفعل من أجل تحقيق الحرية للنظام الاجتماعي والإنسان بعامه .

على أن الروايتين تنتهيان - مع ذلك - نهاية شبه متشابهة ، مما يبرز الرواية الأولى - جزئياً - من ذاتيتها المغلفة ، فأنيسة « تدفع الأمور إلى نهايتها ، لعل شيئاً يقع » كما تقول (ص ١٤) . وأبنا عادل وزوجها حامد ينخرطان في العمل السياسي على طريق رجب . وعادل الخالدي - في نهاية « الآن ... هنا » - يقول « ما كنت أضع رأسي على الوسادة ، بدأت أسمع النواح والأين الآتي من هناك . وفي لحظة لاحقة سمعت ما يشبه الدوي . أما وأنا أنزلت إلى النوم أكثر ، فقد أحسست بأن الأرض تشقق ويعلو الصهيل . وأتذكر أنني حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين » (ص ٥٦٣) .

وإذا كان الفرح - في هذا النص - للصهيل القادم ، فهل الحزن لتخليه - تنظيمياً - عن المشاركة في هذا القادم من بعيد ؟ مجرد تساؤل ! وهكذا تلتقي الروايتان في رؤية مستقبلية متفائلة في النهاية تعبران عنها ببنتهما الفنية وبعض تعابيرهما وأساليبهما السردية ومحملان إلينا جميعاً دعوة حارة جهورية إلى المشاركة في تحمل المسؤولية ، أن نقول كذلك « لا » أن نفضل شيئاً

واحتياهم وأن مَن يعاني في الدنيا أكثر لا بد أن يجازي في الآخرة » (ص ٣٣٢) ، « متى يصل الإنسان إلى الحرية ؟ » ص ٣٩٣ ، « الجلال لم يولد من الجدار ولم يبط من القضاء ، نحن الذين خلقناه (...) كما خلق الإنسان القديم آلهته ، خلقناه ، في البداية رغبة في النظام السهل ، ثم توأمانا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء (...) ثم بدأنا نخاف منه (...) إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضى ، وأخيراً إلى التسليم » (ص ٣٠٣) .

إن الدلالة العامة لهذه الرواية ليست أزمة داخلية ذاتية ، وليست أزمة فرد سواء كان منهاراً أو صامداً بطلاً ، وإنما هي أزمة نظام علاقات إنسانية ، سواء تجلّت هذه العلاقات في تنظيم حزبي خاص ، أو في نظام اجتماعي عام ، ولا بد لهذا النظام من العلاقات أن يتغير الآن ... وهنا . على أنها ليست قضية شرق متوسطية فحسب ، بل هي قضية الإنسان من حيث هو إنسان أينما كان ، وهكذا غلب على سردها طابع الوصف الخارجي والحوار التحليلي التأويل العقلائي ، على خلاف الرواية الأولى التي غلب على سردها طابع الإقصاء الغنائي الذاتي . وهكذا تنتقل بين « شرق المتوسط » و « الآن ... هنا » من أنا السقوط والتطهر إلى نحن التحدي والتغيير ؛ من استعادة الذات الفردية لكرامتها الشخصية ،

الهوامش:

- (١) على الراعي : « الرواية في الوطن العربي » . دار المستقبل العربي . ١٩٩١ . المقدمة .
- (٢) اعتمدنا هنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٧٩ بيروت ، من رواية « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف . راجع ص ١٣٩ .
- (٣) اعتمدنا هنا على الطبعة الأولى من رواية عبد الرحمن منيف « الآن ... هنا » ، أو شرق المتوسط مرة أخرى ؛ مؤسسة عيال للدراسات والنشر . قبرص ١٩٩١ . راجع ص ٣١٧ .
- (٤) وهنا يلتقي هذا الفصل من رواية « الآن ... هنا » مع رواية إميل حبيبي الأخيرة . « غرافية سراي يثت القول » التي ظهرت عام ١٩٩١ ، العام نفسه الذي ظهرت فيه « الآن ... هنا » ، مع ما بين الروايتين من اختلاف في البنية الفنية ومنهج تناول .

استعارة الثورة / الحريق

في «حريق» محمد ديب

أمينته رشيد

إن هذه القوى تقتل دون أن يصبح الظل ظلاما
دامسا ، ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا ... إنها
تقتل دون أن تنتشر إحداها على الأخرى ، دون أن
تجهز إحداها على الأخرى . لا راحة ولا هدنة .
الحياة . الحياة !!

الحريق ،
ترجمة سامي الدروبي ،
(ص ٢٦٣ - ٢٦٤)

النص الروائي يقوم على التقدم الخطي والتصوير الكئيب ، في
علاقة الجزء بالكل التي توصل الرسالة الأساسية للنص ،
فهناك أيضا إيقاع ، وتصوير محاري في التكرار الروائي ،
يكسر من حدة التمييز «الجاكسوني» ، كما نستطيع أن نجد في
النص الشعري حكاية ما - وخاصة في الشعر الحديث -
تتقدم خطيا مع نمو القصيدة . ولكننا لن نهنم هنا إلا بالمثل
الأول ، أي بالنص الروائي .

يبقى أن هناك اختلافاً أساسياً بين التقدم الخطي للرواية
والتكرار الدائري للقصيدة ، يجعلنا نتكلم عن «شاعرية»
بعض الروايات والحكاية المتضمنة في بعض القصائد . وتقدم
رواية الحريق لمحمد ديب - وهي الجزء الثاني لثلاثيته
الشهيرة - نموذجاً نادراً لمزج المجازين . فنجد فيها الكتابة التي
تميز الرواية الواقعية - فكل جزء منها يعبر عن كلها - وكل

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم النمطين التقليديين
للأدب - الشعر ، والنثر - ليمثل بينهما وبين مجازي
الاستعارة ، الكناية^(١) وإذا كان الأدب بالفعل مجازاً ، للحياة
وللواقع^(٢) من ناحية ، في ذاته ويتكرره لبعض الصور
الأساسية (أو لصورة واحدة أحياناً) ، من ناحية أخرى ،
فينبغي مع ذلك أن لا نعترض على النص الأدبي تعريفات
مسبقة تحد من حيويته ومن إمكانية فهم دلالاته المتشعبة . فمن
قصور النقد الحديث ، رغم اكتشافه لأدوات تساعد على
الفهم الداخلي للنص ، أنه قد أدخلت عليه أحياناً نماذج
أحادية تحد من ثرائه ، بينها القيمة الجمالية للعمل الأدبي
تكمّن ، حسب رأينا ، في لعبها الدلال والأسلوب الذي يبرز
المكون منه ويعرّف بمجهول النص . فإذا كان النص الشعري
يفعل فعله بواسطة الإيقاع والتنغيم ، واستعارية الصوت
والصورة والمعنى ، أي بجميع مستويات التكرار ، وإذا كان

في العالم، في خضم سنوات التحرر الوطني والحلم الاشتراكي. وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمي من القراء، فهل استوعب القارئ المحل خطابها عن الثورة، وهو القارئ المقصود منها، في لغته اليومية المختلفة، أم استمر استقبالها في دائرة القراء العالميين للأدب في أدبيته ومثلت استعارتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارئ الجزائري نفسه؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لاستعارة الثورة / الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات.

١ - الاستعارة 'في الحدث الروائي

١ - ١ . الحكمة

برغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة، المكثفة الحضور، في النص، فالفاعل الأساسي، من خلال الحريق، هو الفاعل الجماعي (l'actant collectif). فهناك مجموعات من البشر في الريف الجزائري: فلاحون بلا أرض يعملون باليومية، ملاك صغار، مستوطنون فرنسيون استولوا على أرض الجزائريين. وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء جميعا. وهناك صراع أساسي بين الوطنيين والمستوطنين الفرنسي (إلا الخائن «قرة» وصراع ثانوي بين الفلاح الأجير والآخر مالك الأرض. وتصور الرواية، في غمها الكئيب، وفي بطلها، تطور وعي هذا الفاعل الجماعي^(١):

«إن البلد كله يتهاشم في السر» (ص ١٠٥)*

«إن فلاحي بني بويلان ينتظرون على قلق محموم» (ص ٢٣٢).

«إن اندفاعا قوية عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم مد البحر» (ص ٢٤١).

● قد رجعنا إلى النص الفرنسي المنشور في 1954، Paris, Seuil، والترجمة العربية لسامي الدروي الصادرة في دمشق 1961.

حدث، كل شخصية، كل وحدة أسلوبية، نذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية: الفقر، الاستغلال، الاستيطان، من ناحية، والوعي، والتضامن، الثورة، من ناحية أخرى. فتنمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة، في النمط التقليدي لرواية التكوين، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل. ولكن ما يميز رواية الحريق هو في الأساس استعارتها، أو شاعريتها بالمعنى الجاكسوني^(٢) فالحريق استعارة ممتدة، منذ عنوان الرواية وبدا من حدثها الأساسي الذي يقع في جزءها الأخير، وفي صورها الجزئية، كما تقدم دلالة الثورة التي يعدلها النمو الكئيب للنص. ففي التردد بين الاستعارة والكتابة نرى القيمة الجاهلية الأساسية للرواية.

إن الحقل الدلالي للحريق ثري ومتواجد دائما كالحيط الاستعاري للثورة التي تتخمر في النفوس، وفي حركة الطبيعة، وفي تعاقب الفصول. ويتمثل الحريق أيضا في التسلسل الكئيب للرواية، إذ إنه يلو الإضراب كالحديث الأساسي للحكاية المروية، وما نريد أن نظهره من خلال تبنيها للاستعارة هو أن حقلها الدلالي والرمزي منبع القيمة الجاهلية للرواية وسر إيقاعها الشعري وسبب بقائها في تجاوز دلالتها الآنية واختراقها المرتبط باشتداد الثورة الجزائرية في الخمسينيات. فإذا كان حدث الإضراب حدثا واقعيا، أو تصورا لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيها سبق الثورة من زمن اشتعال^(٣)، فالاستعارة تصحب هذا الحدث وتخرقه في آن، سواء في تصورها له أو ابتعادها عنه عبر المسافة الجاهلية. فالاستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية، من حيكتها إلى شخصياتها لتكون بؤرة «زمكانيتها» و«جالياتها»، كما تصل بنا إلى بناء القيمة في الرواية والرواية كقيمة.

إن الرواية تقدم قيمة في بنائها على نموذج روايات الواقعية الاشتراكية: الأزمة، الوعي، التضامن، الثورة. وفي هذا النموذج قامت الرواية بتوصيل قيم الرواية الثورية وأسلوبها للمتلقين من القراء اليساريين في الأساس. واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هؤلاء المتلقين لتبقى ضمن روايات كبيرة: عنانيد الغضب لجون شتاينبك، كاكول لجورج أمادو، حكام البنى لجاك رومان، وغيرها من الروايات الكبيرة التي ظهرت

«وكانت نظرتة ملتزمة يبريق أخضر» ، (ص ١١٠) .
 «وومضت في نفسى الطفلة شعلة من كره» ، (ص ٢٩٩) .
 «وفي هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحمى التي
 تصعد إلى عيني» ، (ص ٣١٩) .
 «وتسمع طلقات الفرج أو الضحك أو حكي النساء :
 «مشاعل من الفرج» ، (ص ١٠) .
 «وكان ضحكه يشجر صاخبا» ، (ص ١٠) .
 «إن أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم علوية الصباح
 الساجي» ، (ص ٢٧٢) .
 أما القلوب «فتغلغ غصبا :
 «واحترق قلب قرّة غضبا» (ص ٦١) .
 أو «تحترق كالجمر» :

«وهذا قلبه الآن ، وقد تكلس كالفتح» ، (ص ٢١٣) .
 «وتحترق النفس البشرية إذلالا : فنحنما ينظر الرجل
 الفرنسي المتحضر ، النظيف ، ماسكا بيد ابنه ، إلى عمر :
 «فسرعان ماشر عمر بنار تحرق جسمه حرقا لا يطاق . إن
 إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سريان التمزق على حين
 فجأة» ، (ص ٢٨٧) .
 أو تعانى من آلام التعذيب في السجن :

«فقال حميد بتأثير الصدمة ، وقد اتقد وجهه بعد أن ظل إلى
 ذلك الحين شاحبا ... وكانت الضربات تدوى في رأسه ، في
 جسمه . فاستولى عليه خلل . أصبح لايمس وجود أنفه ،
 ولاعينيه . غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا . وكان دمه
 يسيل رطبا حارا» ، (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

بينما تدخل نار الحريق (الثورة؟) في قلب الناس :
 «وتنفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل» ،
 (ص ٢٢٢) .

٢ - زمكانية^(٥) الاستعارة

وإذا بدت هذه الاستعارات التي تماثل بين الحزن والحركة
 وبين الأمل والشعلة ، كأجزاء كثيفة لاستعارة الثورة /
 الحريق ، وإذا كانت في حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما ، فهناك
 رمان - مكان يحدد جغالياتها . فالزمان ، كما نعرف ، حركة

ويمثل الإضراب قمة الفعل الروائي :

«انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى» (ص ١٢٤) .

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص ١٤٢) وأعقبه
 الحريق الذي نظمته المستوطنون (فصل ٢١ ، ٢٢) ، وسرعان
 مايتحول الحريق الإجرامى إلى «العقدة الرمزية للرواية»^(٦)
 حسب عبارة جاكولين أرنو ، مقدما في رأينا البعد الاستعارى
 للثورة / الحريق :

«لقد شب حريق ، ولبن ينطفئ هذا الحريق في يوم من
 الأيام . سيظل هذا الحريق يزحف في عراية ، خفيا مستترا ،
 ولن ينقطع لهيبه الدامى إلا بعد أن يفرق الميلاد كلها بلالات»
 (ص ٢٢٥ - ٢٢٦) .

ومن المحدث - الكناية في مجاز الرواية :

«إن الفلاحين لم يضرعوا النار» ، (ص ٢٤٨) .
 تنتقل تدريجيا إلى استعارة الثورة / الحريق :

«غير أن هناك شيئا كان الناس يحسون أنه آت من بعيد ،
 وأنه ربما كان ذاهبا إلى بعيد .. وهو موجة من الأعماق لعلها
 كانت تستحيل إلى عباب هائل .. إن هذه الموجة تقترّب شيئا
 فشيئا» ، (ص ٢٥٠) .

ثم :

«وقبل ذلك كان ضرام مسعور «ايزال يتابع سيره المظفر من
 شجرة إلى شجرة . فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يتر
 ويتموج» ، (ص ٢٥٢) .

١ - ب الشخصيات

وفي كثير من الاستعارات المعتادة ، يتسع الحقل الدلالي
 لوصف الشخصيات ، فالوجوه محروقة من شمس الصيف
 (ونار الثورة) :

«إنه طويل محترق» (ص ٧٨) .

«وجسمه الطويل ضاو ، محروق بالشمس ، حزين» ..
 (ص ٨٣) .

والشعلات تبدو في العيون المختلفة :

«التعاضد ضعيف» .. (ص ١٦) .

«ابتسامة تلمع في نظرتة الغريبة» .. (ص ١٧) .

المسافة التي تفصلها عن تلمسان لاتزيد على ثلاثة كيلومترات» ، (ص ٦) .

سوف تدور الأحداث في فضاء المستويات الثلاثة للمكان : المدينة ، الأرض المفتوحة ، أرض الفراء ، في تحديد كئائي بين الشخصيات والمكان والأخلاقيات . فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة في الاحتفاظ بها ، وتولد الأرض الجوفاء الفقر والبؤس . أما الوعي الثوري فينتج عن التضامن وينتجه بدوره .

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان كما يسرد «كومندار» ، وهو أحد الأبطال الإيجابييين للرواية ، للذي يروي تاريخ أرض الجزائر :

«منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة ، ذلك أن بنى بويلان لم يكن له وجود» ، (ص ١٠٦) .

ويتلو ذلك تاريخ هذه الأرض ، امتلاك الفلاحين الصغار لها ، ثم اغتصاب الفرنسي ، فرض القانون الجديد وتحول شعب بأكمله إلى غريب شارد ، غريب على أرضه نفسها . ويفعل الزمن فعله وتأتى صور كثيرة لحركة الزمن . ولئن نهم إلا بتلك الصور التي يتماثل إيقاعها مع تماثل الفعل الثوري . تبدأ الرواية في صيف ١٩٣٩ كما يقال منذ أولى صفحاتها . ويمتد هذا الصيف في إيقاع بطيء ؛

«طال صيف ١٩٣٩» ، (ص ١٧١) .

ويحاكى السرد هذا التوقف والملل :

«جد النهار على تأمل الفتي : الطيور بين أوراق الأشجار ، الركود والدعة ، دقائق تسمع من بعيد ، همهمة رتيبة ؛ ساعة من العصر في الفضاء الساكن الحميم» ، (ص ١٢٦) .

وأغسطس شهر النضوج الممتد ، طويل ، بطيء . يتخلله الحر والسكون . وتزدهر مراقبة عمر وزهور كما ينضج ، في تطور الرواية وإيقاعها ، الوعي الثوري ، بينما الزمن - الإطار زمن فقر وبؤس :

«منذ خمسة عشر يوما لم نر قطرة من الزيت في بيتنا» ، (ص ٢١٦) . وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان :

المكان ، نستطيع أن نستخرجه في هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية . وإذا أشرنا إليها عبر تحليلنا ، فسوف نركز في الدرجة الأولى على وظيفتها في الإيقاع الشعري الذي تعينه استعارة الثورة / الحريق . وإذا كان مكان أحداث الحريق يتحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة ، بين أرض المستوطن وأرض الفلاح ، فإننا نجد الزمان يتخلله ببطء وثبات ، زمان الثورة الريفية في إنضاجها ووقودها ، في إشعالها وإحيائها ، تدل عليه الكثير من العلامات التقييمية التي نستطيع أن نبني من خلالها زمكانية الرواية ، والتي تدور ، هي أيضا ، حول استعارة الثورة / الحريق .

في نفس ملحمي يذكرنا بوصف راوي (عنايق الغضب) لأمريكا الواسعة في فضائها الجغرافي من الشرق إلى الغرب ، وزمنها التاريخي عبر حوليات قصة اغتصاب أرضها ، يبدأ راوي الحريق بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة «تلمسان» ، ريفا وجبالا . ويضيف ويتقلص الأفق فجأة إلى مجرد بلد جوفاء وكثبية :

«ووراءها فودا ، تنبسط أرض خلاء تناثرت عليها جبال حزينة .

إنك لتدرك من الشعور القوى الذي تعانیه في هذه الأماكن ، أنك اجتزيت حدودا ، ونفذت إلى عزلة» (ص ٦) .

فهذا الحزن وهذه العزلة هي من علامات سلسلة «جبال بنى بويلان» التي تعين فضاء الفلاحين الفقراء في الرواية . وسوف ترجع كملاحظات كئائية لعزلة وصمت هؤلاء في فترات إحباط الوعي الثوري ، وهي من العلامات البارزة لجهاليات الرواية .

ويحدد هذا المكان عبر تعارضين : أحدهما مع أرض الفلاحين الملاك أو الفرنسيين الذين اغتصبوا أرضهم ، والثاني مع المدينة . وهذا المكان يوجد ، حسب الراوي ، خارج العالم ، أي العالم المتحضر . وهو تعرض نجله في كثير من «روايات الأرض» :

«إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهذان الصالحة للفلاحة» المتعلقة في الجبل ، الثانية الآن من العالم ، رغم أن

«أيام الشتاء الحزين الذى تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء في بقاء لا يطاق»، (ص ٣٠٣) .

ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر ، تاركا آثاره في صمتهم وعزلتهم ، في قفركم وحركتهم ، فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والمزلة والجفاف التي تعين المكان في بداية الرواية :

«وانتشر الصمت . إن البيوت تبلى في الأيام التي أعقبت الحريق مقفرة لا حياة فيها . الصمت وحده يرين ، الصمت وحده . إنه يخترق حياة الناس من طرف إلى طرف ، ويزحف عبر تأملاتهم ، ويليد حركاتهم ، أى فقا ! لأشئ . لا أحد . صمت ووحدة !» (ص ٣٠٤) .

هذه الشعرية ، هذا الصوت الغنقى الذى يملأ الرواية ، ويبدو السمة الأساسية للجاليات – هل نستطيع أن نسميه الصوت الواحد الوحيد لنص الحريق ؟

٣ – الاستعارة في جماليات رواية الحريق بين القيمة والتقييم

إن توحيد الحقل الدلالي يعيننا على أن نستخرج جماليا رواية الحريق من دلائل استعارة الحريق / الثورة . ونعني هنا بالجاليات ، تلك المنظومة الشكلية التي تكوّن خصوصية الرواية . إننا نجدنا تستند في الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المنتثرة في النص وبين التقييم ، أى الوسائل الشكلية التي تميم نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التي تصل إلى متلقي النص . فالقيمة الجمالية ، في رأينا ليست شيئا ثابتا موضوعا في النص ، مثل الكلمات التي تكون مادته وعلامات طبعه^(٦) ، بل هي شيء ينشأ من خلال علاقة المضمون بالشكل^(٧) ، من ناحية ، وقراءة القراء المختلفين ، من ناحية أخرى . ومانسبه هنا «القيمة» ، هو الإيجابي في مضمون النص ، المتفق على أنه الشيء الأفضل أو المثالي في أيديولوجية النص . أما «التقييم» فنجدله في الوسائل الشكلية التي تكوّن بنية النص الجمالية ، أى رواية الحريق في هذا المجال . وهكذا ، تنتقل من الأيديولوجية في النص إلى

«وبعد ثلاثة أيام كان ألف عامل ، في «حنايا» وحدها ، قد توقفوا عن العمل . ونظم عمال «نجرية» صفوفهم أيضا واستعد عمال «عين الموت» و«طه ماميت» للاقتداء بالضريرين . كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا» ، (ص ٢١٥) .

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما ، وربما أساسيا ، في بناء زمكانية استعارة الثورة / الحريق وتحديدها ، وفي استعمال كنايةات : الحر ، الجفاف ، التعطش ، الحريق . وتغذى هذه العلامات الكناية كلها حقلا دلاليا واحدا : الحرارة التي تملأ وتشتد ، وتشمل النفوس ، وتتضج بذور الطبيعة والأرض كلها . وتلتقى الكناية باستعارة الثورة / الحريق .

وتمثل الشمس – على سبيل المثال – علامة أساسية في الحقل الدلالي . الشمس في غروبها ، أو حرارتها ، وهي في قمة النهار ، أو شروقها ، أو بياضها في الشتاء :

«وسطعت الشمس لحظة أخيرة ، وأحاط الهواء بالخار بالذرى . إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئا فشيئا نحو القمر ، ومالبث الغسق أن غيم . إن شعورا بالسكنية يرين على قلب عمر . وما انفك الغلام يزداد كثافة في المشرق . إن موقدا بلا شعلة كان يحرق الأراضي والجبال في الشرق ، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق» ، (ص ١٠) .

يمتلئ الحقل الدلالي بالشمس الحارقة ، والشمس البيضاء ، والشمس الباهتة – وتتكمله «شظايا الضوء» ، و«الأرض الجافة» ، و«الأرض المحروقة» . وتصحاح هذه العلامات المرئية إشارات صوتية : طرقعات النار وحرق الأخشاب والغصون الجافة . والزمن زمانان : زمن الفصول المتتالية ، ونضوج الوعي الثوري كما رأينا ، وزمن رتبة الأيام المتتالية ، زمن اليوم الممتد ، في فصل الشتاء ، بعد الإحباط ، وتكسير الإضراب :

«الأرض التي تقضمها شمس كانون الثانى تستسلم للموت يبطه شيئا فشيئا ... يهبط الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجحيم ، جو شيء يموت ، حتى إذا استيقظوا في الصباح تشوقوا إلى هطول المطر» (ص ٣٠٣) .

الإنسان حسب أخلاقيات هذه الروايات ، أن يبيع كل شيء إلا الأرض (ص ٣١) ، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص ٣١ - ٣٢) ، «احترم الأرض سوف تحترمك!» (ص ٣٢) . وكما في كثير من «روايات الأرض» ترد استعارة الأرض - الأم ، الأرض الفيضة ، الخ (وهي في الغالب من الاستعارات العالمية في الخيال الإنساني ، كما كان يرى جاستون باشلار).^(٨)

«الأرض المرأة . . . سر الإخصاب واحد ، في أخايد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء . . . والقوة التي تخرج من الأرض ثمارا وسنابل وهي بين أيدي الفلاح» (ص ٣٩) .

وتتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة ، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للرغبة الجنسية . فتشعل ولادة البقرة الغريزة الجنسية عند «قرة» ورغبته في «زهرة» أخت زوجه الصغيرة . وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل في رواية الأرض لإميل زولا ، حيث يغازل «بوتو» «لبيز» ، وهي أخت زوجه الصغيرة في إطار مشهد ولادة بقرة . إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكنائية لروايات الأرض :

«والحق أن هؤلاء الرجال الذين يراهم أمامه ، هم كل مال للأرض التي أنبتتهم من مظهر ولون وحتى رائحة» ، (ص ٩٨) .

والفلاحون ، حسب كلام الراوي ، يشبهون بعضهم البعض في العالم أجمع . وضهمم هو هو ، وعلاقتهم بالأرض هي هي . ولا يختلف إلا نمط التقييم الذي نجده إيجابيا في الروايات الاشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات الممتدة سيئة ، مثل «قرة» وسليبا في روايات الواقعية النقدية مثل الفلاحون لبلزوك والأرض لزولا . فالفلاح يفهم الفلاح في أي مكان من العالم ، أو ، حسب راوي فوتنتارا : بينها لغة مشتركة لا يفهمها رجل المدينة ، رغم أن بيته والفلاح لغة قومية واحدة)^(٩) .

ويقول «ابن أيوب» - وهو أحد الشخصيات الإيجابية في الحريق ويصفه الراوي بالرجولة حقا - «إلا أن ابن أيوب لرجل ، إنه رجل حقا» .

أيديولوجية النص - وجمالياته . وإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص معلنة صراحة أو خفية - وهي العلاقة الواضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحريرية ضد الاستيطان الفرنسي في الخمسينيات - فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية ، عبر مانسميه «أيديولوجية النص» ، وهي الأيديولوجية المركبة التي تتجاوز الرؤية الأولية التي تكونها في قراءة أولى ساذجة ، لكلمات النص . ولكن علينا أن نرى أولا ما القيمة التي نستطيع أن نستخرجها من كلام النص (كلام الراوي والشخصيات الإيجابية) ، ثم ندرس نظام التقييم ، أي القيمة الجمالية التي يحملها النص في شكله ، ونستخرج جماليات النص من العلاقة بين كليهما في النهاية .

٣ - ١ . القيمة

في نص الحريق ، كما في غيره من النصوص العظيمة لتبار الواقعية الاشتراكية ، توضح القيمة في كلام مستقر للراوي :

«إنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء على وجه الدقة ، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذي بعده لا يبيع الإنسان ، والذي قبله يشعر بحرقة في دمه ويشده لتفارقة» (ص ٣١ - ٣٢) .

ولنلاحظ - أولا - هذه «الحرقة في الدم» ، وهي علامة من العلامات الكنائية التي تؤكد صميمية استعارة الحريق في النص . ويوضح الراوي بعد ذلك ، بالأسلوب المجازي الخاص بالنص ، مفهومين أساسيين للنص : الأرض والثورة .

«ذلك الخط إنما ترسمه وتعطيه في آن واحد أمواج المزراع ، وأوراق الشجر ونفضات النبايع ، وسط المراعي» (ص ٣٢) .

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة مجاز «النبوع» .

وتشير علامات كثيرة في النص إلى أهمية الأرض ، وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض ، منتجة لتناص واضح مع النصوص العالمية التي تعبر عن هذه العلاقة : عنايد الغضب لچون شتاينبك ، فوتنتارا لإيجازيو سيلونه ، الأرض لإميل زولا والأرض لعبد الرحمن الشراقي ، الخ . ويستطيع

(ص ٧١ في الترجمة العربية) :

في خيال الفلاحين : «galope cheval du peuple» (p.26) ويستتج «كومندار» في حلم ملحمي ، يتبأ فيه بحسرة الشعب :

«ومنذ ذلك الحين ، أصبح اللين يلتمسون لأنفسهم هرجا ، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين ، الذين يريدون أن يتحرروا وأن يجرروا أرضهم ، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون أذانهم منصتين . إن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم . من ذا يحرك ياجزائر؟ إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك» ، (ص ٣٧ - ٣٨) .

وهناك رموز للحضور الدائم للجزائر وخلود شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية ، الأسطورية ، التي تعرف الماضي وتحكيه في كلمة تحترق عظمة الليل الساكن :

«إن حياة الجبلدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة ، أيام الحرية التي سبقت عجز الفرنسيين . إن أم الخير عليمة بما كان عليه ماضيها» ، (ص ٤١) .

«إنما هو ماضي الفلاحين ، ولكنه أيضا ماضي الجزائر الذي كان ماضيها» ، (ص ٤٢) .

أما التاريخ فهو تاريخ استيطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض ، كما رأينا . ويمتلئ النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواسها العاصفة ، كي تحرر هذا الشعب . تبدأ الثورة بالمعرفة الجبلدة للعدو ، القومى والطبقى :

«وهذا هو بيت الفرنسيين ، بيت المستعمرين الذين يملكون كل شيء ، الأرض ويبيدوا الحصاد ، والأشجار ، والهواء والرجال فوق ذلك كله ، وكذلك الطيور ، وربما كانوا يملكوننى أنا أيضا» ، (ص ١٢٦) .

ونصل إلى وعي كامل بتاريخ طويل - من الاغتصاب والامتلاك والإذلال . لكن المستقبل للرجال ، كما يؤكد النص ، والمستقبل للثوار . إذ يستطيع البشر بإرادتهم أن يغيروا الحياة . وتنتشر القوة . ويعم الوعي جميع المدن والقرى كلها :

«فإنما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد . فإذا وجد في الريف

«إذا تركتم أرضكم ، فإن أولادكم وأحفادكم ، وأولاد أسفادكم ، إلى آخر جيل من أجيال ذريائكم ، سوف يحاسبونكم حسابا عسيرا . إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديريين بهم ، ولن تكونوا جديريين بهذه البلاد ، ولن تكونوا جديريين بالمستقبل» (ص ٧١) .
ويتجدد الإنذار :

«إذا تركتم أرضكم تركتم فعشتم أنتم وأبنائكم بؤساء إلى آخر الحياة» ، (ص ٧٣) .

إن الأرض لمن يعمل فيها ، ويشقى من أجلها ، ويموت لإنقاذها . وكما في «روايات الأرض» الأخرى فإن الملافة عضوية بين الإنسان والأرض ، أو على الأقل في نمطها التقليدي ، ويحقق هذا الشعار كالعلم الذي يقود النظام المضمون للنص الذي ينقله بطل إيجابى آخر «كومندار» :

«هذه الأرض التي سقوها بعرقهم ودمائهم» ، (ص ١٠٧) .

أما مفهوم الثورة ، وهو المفهوم الأساسى الثانى في بنية النص ، فيرتبط بمفهوم الأرض . فالثورة لاتنفصل عن الأرض التي اغتصبها المستعمر ، المستوطن ، في الحدث الأساسى للرواية :

«وهكذا حل في الأرض ناس على ناس ، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهم وأصبحوا غرباء عنها» ، (ص ١٠٨) .

ولقد سبق أن رأينا كيف أن الإضراب والحريق يمثلان الحدثين الأساسيين للنص ، في حركته السردية وفى بؤرة استعارته . ويسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة في النص . وثائق دلالات الثورة بشكل مركزى ، في حديث «كومندار» الذى يأتى على لسانه تاريخ الجزائر الواقعى والأسطورى .

ويبدأ تاريخ الجزائر في هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التي قاومت الدمار . وهناك رمز الخيل الأبيض من حيث هو مجاز لحركة الشعب ، وهو ذكرى دائمة

من جماله . فالقيمة الجمالية هي في الدرجة الأولى ، كما سبق أن قلنا ، علاقة بين شكل ومضمون ، وبين نص وقارئ . واعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها من المهم الأساسية للنقد الأدبي بصفة عامة ، وللنقد الماركسي الذي أتمنى إليه بصفة خاصة . فإلى جانب القيم التي يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوي أو شخصية من الشخصيات المفضلة التي تتكلم على لسان المؤلف ، يوجد تقييم ، أو نظام تقييمي ، يحدد في النهاية القيمة الجمالية للنص ، بين عالمية الأحوال التي استقرت كأحوال عظيمة وأحوال أخرى عملية ، فقدت أهميتها ، وربما يقوم بقمع نصوص لا يتيح لها فرصة الظهور والاستمرار .

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالحبكة ، والشخصيات ، وبالأسلوب المتبع في الكتابة . حبكة على غمط الروايات التقليدية : أزمة - نمو - قمة - حل ، وملخصة لنموذج رواية الواقعية الاشتراكية بشكل عام : أزمة - وعي - انفجار - فعل ثوري - قمع ، شخصيات لا تنقصها العظمة ولا الجمال في نبلها وأخلاقياتها العالية ، ومع ذلك تتحول إلى أدوار ، أسلوب في السرد يتردد بين الملحمية والغنائية ، بين الشعر والنثر ، استعارى وكنائى في آن . وبين التوحيد القوي للحقل الدلالي الذي رأيناه وأحاديث الصوت الذي يعبر عن القيمة ، هل نجح النص في الاختراق أيديولوجيته الملعنة ، خلق دائرته من الإبداع ؟ وإذا كانت الرواية ، منذ نشأتها ، تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة ، فهل تستطيع الحريق أن توصل لقراءها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة ؟

ولا شك أن محمد ديب استطاع أن يوصل ، بمهارة وشاعرية ، اللحظة الثورية التي عاشها شعب الجزائر في الخمسينيات ، ويذكر عمله في تربته كما كان يريد . لكن الحبكة ضعيفة ، لاتصور التناقض الناتج ، ومع ذلك استطاع الروائي أن يصور الوعي المتزايد والتضامن والفعل الثوري في ألفاظ سوف تعيش في ذاكرة الجزائر الثورية ، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعي في الرواية :

«إن فلاحى بنى بويلان ينتظرون على قلق محوم . ولكنهم يحافظون على هدوئهم . لقد برهنوا يرهانا واضحا أثناء هذا

وفى المدينة على السواء ، رجال ينهضون ليشقوا الطريق إلى حياة جديدة ، لم يكن ثمة فرق بين المدينة والريف» ، (ص ٤٢) .

إن فضاء الثورة هو ، كما حددته «ومكانية» الرواية ، فضاء جماعي . ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة : «toute la campagne» (جميع القرى) ، «toute la region» (المنطقة كلها) ، «منصورة» ، «أمامة» ، «بريا» ، «صفصف» . ويحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات النص وأيديولوجيته ، ويلعبها تفاؤل عظيم :

«سيصبحون قوة رهيبة» ، (ص ١٠٨) .

والناس متجمعون حول «كومندار» ، تفهم كلامه ، وتشاركه الأمل والوعي . وعظيمة هي قوة هذه الجماعة : «إن هؤلاء الرجال المستشرين في كل اتجاه يوحون إليه بالصدقة . إنهم الآن صامتون . إنهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقاتهم الرهيبة تحملهم على الصمت ، إنهم يتحشون حول كومندار ، والأمل يستحثهم من كل جانب» ، (ص ١٠٨) .

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعية سرف تأي وتمع الجزائر في نفس ملحمة (ص ٦٣) . وفي علامة كنائية أخرى للحريق ، يوصف لنا كلام «كومندار» على أنه «الكلام المحرق المهادى» الذي ينفذ في قلب الصبي نفاذ مساره (ص ٤٦) .

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسى للرؤية الثورية ، فإننا نجد ذلك في شخصيات أخرى من مثل المعجوز «ابن أيوب» ، والبطل الملتزم «حميد سراج» والطفل عمر الذى ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية . أما الصور في أغلبها ، كما رأينا عبر الكثير من كفايات الحريق ، فهي صورة الثورة ، تلخصها هذه الصورة العظيمة التي هي رمز لاستعارة الثورة / الحريق :

«النفس الجزائرية الحمراء» ، (ص ٢١٦) .

٣ - ب . جماليات النص

إن القيمة الجمالية لاتصدر عن القيمة الأخلاقية... الأيديولوجية للنص ، رغم أن هذه الأخيرة تمثل جزءا أساسيا

ويؤكد كلام الآخرين هذه الصورة للبطل الملتزم . فنقول عنه أخت فاطمة :

«لا يتوقف عن الركض من مكان إلى مكان . حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد . كان يسافر من مدينة إلى مدينة ، ويطوف في البلاد قرية قرية ، ويتجول في الريف لا يدع منه ركنًا ، ويتحدث إلى الناس أثناء ذلك كله . إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح ، ولم يكن ينشد قعًا . لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه» ، (ص ٢٦٥) .

وليس «حميد سراج» ، رغم نبه وعزته ، من أفضل الشخصيات رسماً في الرواية . وهنا ، أيضاً ، نجد المحس الملحمي سيطر على كتابة محمد ديب ، ويتنصر على قدرته على النفاذ إلى الشخصيات . فالصور المؤثرة والبالغة هي صورة هؤلاء الشيوخ : «كومندار» ، و«بادعدوش» ، و«ابن أيوب» . فهم علامات وأجزاء كتابية من استمارة الثورة / الحريق . وهم دائمون مثل الأرض في شعلتها وحرقها ، عارفون ، واعون . إنهم جزء من الجزائر العميقة ، ومن ثورتها ، جزء من البلد الطيب ، الدائم . ويتأكد الأسلوب الشعري للرواية في شكل الإيقاع المتردد بين الملمحة والغنابة في تحديد الحقل الدلالي للثورة / الحريق وتوجيهه .

وإنّ ، فإن الإيقاع هو السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائي - الشعري . وهناك جدل يحكم الأسلوب ، ويدور حول الصراع بين النور والظلام ، مرتبطاً باستمارة الثورة / الحريق . ويعبر الراوي عن هذا الصراع في فقرة أساسية ، تكشف في آن عن وعي ديب وعن حتمية الحل ، على نحو يعين مجال الصراع ، وحده :
«وكان عمر يصغى إلى حديث أمه هو أيضاً ، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف عنها ولا يستطيع تخديدها تحقيق به . إن قوى مجهولة تخف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل في العالم إيقاعاً بعيداً ، عميقاً . من أي ليل ج تنبع هذه القوى ؟ من أجل حياة أفضل سوف تأت حتماً

وكان عمر يصغى إلى حديث أمه هو أيضاً ، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف عنها ولا يستطيع تخديدها تحقيق به . إن قوى مجهولة تخف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل في العالم إيقاعاً بعيداً ، عميقاً . من أي ليل ج تنبع هذه القوى ؟ من أجل حياة أفضل سوف تأت حتماً

إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجها العالية . إن هذه القوى تقتل دون أن يصبح الظل ظلاماً داساً ودون أن يصبح الضياء ضياءً ساطعاً . . . إنها تقتل دون

الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكاً واعياً . وقد فوجئ المستوطنون الفرنسيون بذلك ، فقد كانوا يظنون أن الإضراب والفوضى سيذهبان بالباب الفلاحين في لحظة ؛ لهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» ، (ص ٢٣٢) .

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية في متابعة نمو وعي هذه «النحن» التي ترفض حياتها في أسلوب يحدد النغمة السائدة للرواية :

«حياتنا هذه ليست حياة» ، (ص ٧٤) .

من أجل حياة أفضل سوف تأت حتماً.

«حياتنا تفتى يوماً بعد يوم . بأحداث شتى غير مألوفة» ، (ص ٧٧) .

«هو الآن شيء فظيع ، أما في غد فلن يكون كذلك» ، (ص ٢٤٥) .

وتتشكل الرواية في هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن ؛ به أجيال من الاشتراكيين ، حتى إذا تجدد الحوار غالباً في صيغ تبدو مصطنعة ناقصة للجدل الذي يبرز التناقض والمخفى .

ويحكم المنطق نفسه بناء الشخصيات ، فهناك شخصيات إيجابية مثل «كومندار» و«حميد سراج» وهناك أعداء فرنسيون وخونة مثل «قرة» . وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعي والأحاسيس تجاه الفقر ، والقمع ، والأمل ، والرغبة الجنسية ، إلخ .

ونجد في «حميد سراج» البطل الإيجابي الكامل . إنه المثقف ، الملتزم ، الذي تعلم كلمة الحق في الكتب ، وينتقل إلى القرية ليقوم بدوره الثوري ، مسلحاً بالمعرفة وبالإيمان بشبهه :

«ولقد بقيت لي هذه الأرض وبقي لي هذا الشعب العظيم ، فاستطيع أن أتمه إليها ، نحوها مأساوي بعد الآن . وحدهما سينقذاني . ليات هذا اليوم الذي أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى . فأزور كل واحد من سكان المدن ، وكل واحد من الفلاحين . فإذا رأيت قروياً يقبض على فاسه في صورة رائعة وقفت أتأمله ساعات وساعات . إن هؤلاء الرجال يوقظون الفرح في النفس» ، (ص ٢١٣) .

أن تنتصر إحداهما على الأخرى ، فون أن تجهز إحداهما على الأخرى . لراحة ولاهدنة . الحياة . الحياة (ص ٢٦٤) .

هذا الجدل ، هذه المعركة بين الضوء ، والظلام ، لا تنتقل في عمق الحياة ونسيج الرواية ، بل تشيع فضاء الاستعارة المركزية ، مؤكدة شاعرية النص .

وحول رؤية أرض محروقة ، بين رجال أمن وفلاحين مسجونين ، يرسم محمد ديب صورة هي من أجل المشاهد للمحمية للرواية :

«كان رجال الشرطة والمعتقلون يسرون صفوفًا مرصوفة بخطى سريعة ، فما تفكك تظهر وجوه شبهاء كأنها وجوه أشباح . إن أحد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب ، وقد وضع يديه في جيبي معطفه ، وراح يصدر أوامره . والفلاحون يسرون متدثرين بجلابيبهم المملطحة بالوحل ، ساترين رؤوسهم بالقبعات . إنهم ينظرون إلى الأمام كأن هدفًا رهيبًا قد نوههم . وفي قرارة الحجاج المظلم الغائر من أعينهم كان يبدو أنهم ما يزالون يترصدون أرضًا فيها الحريق . إن الفضاء أمامهم حر طليق» ، (ص ٢٤٠) .

وفي هذا الحقل الدلالي للحريق وفي إطار ملحمة الثورة الفلاحية فإن :

«كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراههم حولك هو الآن أشبه بالبارود . يكفي أن تسقط عليه شرارة» ، (ص ٥٠) .

وبالطبع ، تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سيات الخصوصية في جماليات رواية الحريق : الثراء في وصف الشخصيات أو الحيوية في الحوار . وربما تبدو اليوم صورة مثالية لثورة شمولية مفتقدة لتناقض وغرات حركة الواقع^(١١) يبقى منها جمال الصور الناتجة عن الرؤية الثورية ، وربما كان ذلك ما يسند عظمة هذا النص . وتظهر قيمة الروائي الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة ، والأضواء الحمراء والصفراء والبيضاء ، في تنعيم تتالي الفصول ومرور الأيام ، وشعلات النار ودخان الجمر الملهب :

«إن أضواء ساطعة تنمو في الطريق» ، (ص ١٠٢) .

«وفي السهل العالي المتكلس» .. (ص ٧٩) .

«كانت الشمس تصلب الجبل» (ص ٨٤) .

«وعطلت أشعة الشمس» ، (ص ٨٠) .

«الأضواء المشتتة» ، (ص ٣١١) .

وتشتعل الصور بلهب الحريق :

«سطوح شهر آب» ، (ص ١٦٣) .

«وأخذ النهار يحترق» ، (ص ٢١٠) .

«الشمس تشوى المدينة كالخديد المصنع الحامى» ، (ص ٢٥١) .

وفي مقابل لهب الصيف ، يياض شمس الشتاء الشاحب :

«بذلك الحذر الذي تولده الشمس الساطعة» ، (ص ٣٠٣) .

أو سواد الليل الناشئ :

«هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام وتحتضن الحقول بين جنباتها التي تخرج منها التهاعات قصدير سوداء» ، (ص ٣٠٧) .

وتبدو قمة مجاز النص في صورة البنبوع التي تجمع بين الطبيعة والثورة والحب ، إذ تكمل مشهد الحب الناشئ بين عمر وزهور في بلورة استعارة الثورة / الطبيعة :

«كانت زهور تصعد أحيانًا من الأعالي التي تستكشفها ، وكأنها مغمضة عينيها . إن حوفا شيئًا لاتعرفه بيهمم في قلب الجبال والأودية كاليس هو الريح . إنه يتحرك في الداخل ، ثم يصفق السهول ، ويصعد نحو الذرى يرتعش ، والحقول العارية تحتلج ، ويسمع المرء حتى في آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الأسرة التي ستغرق البلد في يوم من الأيام» ، (ص ٣٠١) .

وتنتهى الرواية بصورة البنبوع ، ينبوع بداخل «زهور» التي تكتشف جسدها في إحساس مهم ومضىء بالحياة والحركة . وذلك في نهاية متفائلة ، تذكرنا بنهاية عناقيد الغضب التي تقف عند صور الحياة والأموعة والرضاعة ، في تشابه بين

وبوصفها أحد النصوص العالية لأدب الثورة ، كما فرضت نفسها بنغمتها الشعرية ؛ ففي التردد بين الكناية والاستعارة ، وبين مرجعية الحدث الروائي والشكل الرمزي الذي اختارته الرواية ، تتحدد القيمة الجمالية لعمل محمد ديب في «الحريق» .

الجسد والرضاعة وتجديد الحياة ، مؤكده للقيمة المنشودة وللتوحيد بين الرمز والمضمون .

وإذا كان هناك بعض الاختزال في التحديد الصارم للحقل الدلالي ، حدد زمن الحريق وقراءه^(١١) ، فإن الرواية فرضت نفسها بوصفها تشيدا ملحما عظيما للثورة الجزائرية ،

الهوامش:

١ - انظر في أعمال درومان جاكبسون الكتابة الخاصة بمجازى الاستعارة والكناية ، يقدم المفهوم في :

R. JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», dans *Essais de linguistique générale* Paris, les éditions de Minuit, 1963, pp. 66-7.

في هذا المنظور ، تقدم الاستعارة أي الشعر على علاقة استبدال بينما تقوم الكناية، أي الثراء على علاقة مجاورة

٢ - انظر :

Ricœur, *la métaphore vive*, Paris, les éditions de minuit, 1975. (الاستعارة الحية) .

٣ - انظر :

J. ARNAUD, *la littérature maghrébine de langue française*, Publisud, 1966, p. 171, n. 24

٤ - نفس المرجع ، ص ١٨٠ ، p. 180 (الأدب للغرب باللغة الفرنسية) .

٥ - أخذنا مفهوم «الزمكانية» عن أعمال ميخائيل باختين (le chronotope) وخاصة من كتبه : *Esthétique et théorie du roman* (الجماليات ونظرية الرواية) . Paris, gallimard, 1979.

٦ - في مفهوم القيمة الجمالية ، انظر

O. MUKAROVSKY, *Aesthetic Function, Norm and Value as social Facts*, U.S.A., Ann Arbor, 1970 (الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية)

F. JAMESON, *Marxism and Form*, Princeton, New jersey, 1971 (للاركسية والشكل) .

٧ - انظر سيد البحراوي في يلوته لمفهوم «محتوى الشكل» :

ومن أجل مضمون قومي للأشكال الفنية « في أدب ونقد ، نوفمبر ١٩٨٨ المجلد ٤٢ .

٨ - انظر دجاستون باشلار في :

G. BACHELARD, *la terre et les rêveries de la volonté* Paris, corti, 1948 (الأرض وأحلام الإرادة) .

I. SILDNE, *Fontamara*, Paris. Grasset, 1967, p. 54

٩ - انظر :

١٠ - في موضوع أحادية الأسلوب وحركة الواقع ، انظر :

فيصل دراج ، والمغلوطي وجدانوف : أدب الأفراح / أدب الأحزان في الواقع والمثال ، بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٩ .

Ch. BONN, *la littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Canada, Naaman, 1974,

١١ - انظر :

(الأدب الجزائري بالفرنسية وقراءاته) ومقدمة جمال الدين بن شيخ لهذا الكتاب الذي يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية للأدب الجزائري في هذه الفترة .

صنع الله إبراهيم

ورواية تاريخ الرواية^(١)

سامية محرز

في مارس ١٩٨٩ نظم « مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية » الفرنسي CEDEJ في القاهرة مناقشته الثانية حول المائدة المستديرة ، وقد تركزت على ما يعرف في مصر غالبا « بأزمة الكتاب » . وعلى حين جمعت المائدة المستديرة الأولى عام ١٩٨٨ عدداً من الناشرين المصريين ليعالجوا مسائل النشر في مصر ، فإن الثانية التي أسهمت فيها استهدفت فتح حوار بين الكتاب والناشرين المصريين ، بوصفهما يمثلان أكبر مشاركين في إنتاج الكتاب .

وقد أثار الاجتماع الأول عدة قضايا حاسمة ، مثل الأوضاع الاجتماعية التاريخية للنشر في مصر والعالم العربي ، وانعدام تواجد الناشرين بين صفوف جمهور المثقفين ، وغياب أي دور محدد لهم بسبب استمرار دعم الدولة وتدخّلها ، وضآلة ما يلقاه تشريع حقوق النشر في العالم العربي من رعاية ، والمشاكل المتباينة التي تعترض قوانين الاستيراد والتصدير فيما يتعلق بمواد النشر^(٢) .

أما في الاجتماع الثانى ، فقد اتجهت معظم المناقشات نحو طبيعة العلاقة ثلاثية الأضلاع بين الناشرين والمؤلفين والدولة مع اهتمام خاص « بمهنة الكاتب » ، واختتمت الجلسة بحاشية مثيرة للاهتمام ونداء إلى الكتاب والناشرين أن يقيموا جبهة متحدة لكي يزاوّلوا شكلا موحدا من الضغط على الدولة والقوى المحافظة داخل المجتمع في آن. وعُدّ ذلك وسيلة لإعادة توجيه القضايا السياسية والثقافية والفكرية وخلق جمهور حقيقى من القراء خارج نطاق ما يسمى « بثقافة الاستهلاك »^(٣) .

وكانت المناقشة التي دارت في الاجتماعين ، بالنسبة لنا نحن المهتمين بالأدب وأنماط إنتاجه وشروطها ، حافلة بالجاذبية والمعلومات الجديدة في الوقت ذاته . وعلى الرغم من أهمية الجلسات فإنني لن أستهدف هنا تحليل الكلمات التي ألقيت ، بل سأركز على ما أُلحده فجوة صمت شديدة الدلالة في القاعة أثناء مناقشات المائدة المستديرة الثانية ، وهي الفجوة التي دفعتني إلى كتابة هذا المقال .



كليلها يقومان أولاً على اهتمامها « بالواقع » و « الحياة » وإعادة تمثيلها وتشكيلها لهذا الواقع وتلك الحياة . ويقدر اهتمامنا بهذا التشابه بأن إلحاحنا على أن كل تمثيل (سواء أكان تاريخياً أم أدبياً) هو تصحيف وتخوير ، وأن « الواقع » هو ما يقوم المؤرخ والكااتب كلاهما بتصحيحه وينثائه . فالفرق بين النصوص التاريخية والأدبية لا يكمن في أي منها أكثر انصافاً « بالواقعية » ، بل في كيفية بناء « الواقع » وإعادة تشكيله داخل النص^(١) .

ومن ثم فإنه لا يمكن الحديث عن « الحيادة » في كتابة التاريخ أو الأدب القصصى . فكلاهما على السواء ومن منطلق موقعهما من الإنتاج الجمعي وتمثيلهما « لواقع » المجتمع ، له موقف ما من سلطة ، تارة يساندها وتارة يناهضها ، تارة يبنى عليها ويؤكددها وتارة يسائلها ويعريها . وما لاشك فيه أن الدولة في وقتنا الراهن (بأجهزتها ومؤسساتها) تشكل أهم أنواع السلطة التي يتفاعل معها المؤرخ والكااتب . وتبعاً لقوة الدولة أو ضعفها ومدى تدخلها في تصميم وبناء أنواع من القصص تمثل « الواقع » ، فإن على الكااتب المعاصر أن يقسم مع المؤرخ مسؤولية إنتاج خطاب « بديل » لخطاب السلطة . وستصبح مهمة الكااتب أو الكاتبة أن تمنح ثغرات الصمت - في الخطاب المهيمن وفي القصص الذي تنتجه السلطة - لسانا يتكلم .

ويطبيعة الحال لا يعنى ذلك أننا نُلحّد النص الأدبي على نحو مسبق عملاً بكمية من « الحقيقة » أكبر من نص ينتمى إلى الكتابة التاريخية . فكما نجد ألواناً من القصص (متخيلة وواقعية) تتكلم باسم الدولة ، سنجد ألواناً أخرى تناهض السلطة . وكما يوجد سجل تاريخي « بديل » يعمل في اتجاه

لقد كان بين المشاركين الكااتب المصري صنع الله إبراهيم ، وهو كااتب تتناول أعماله على نحو ثابت منسق ، وبجسارة كبيرة ، سياسة الكتابة والنشر في العالم العربي^(٢) . لذلك لبثت أنتظر طوال الجلسة أن يقدم مداخلته ، وأن يشارك في الحوار ولكنه أثر ألا يفعل . بل لقد كان الوحيد بين كل الكااتب المدعوين إلى الاجتماع الذى ظل صامتا . ولم أتمالك ، بعد انتهاء الجلسة ، التي استغرقت ثلاث ساعات ، أن أسأله لماذا ؟ وكانت إجابته بسيطة دقيقة صريحة : « ليس لدى ما أقول » !

ونحن نُلحّد هذا البحث بمثابة تحية وتقدير لكااتب انفرده طوال سيرته الأدبية بأن جعل من الرواية الأدبية مشاركا أساسيا في رواية تاريخها وقصة كتابتها . وستحاول هذه الورقة أن تمنح صمت صنع الله إبراهيم المتعمد صوتاً ولساناً ، ثم تترك للقارئ استنباط دلالات هذا الصمت . ونحن إذ نضع في الصدارة تجربة صنع الله إبراهيم مع « أزمة الكااتب » ، كما يفصح عنها بين سطور أعماله الروائية ، نحاول في الوقت ذاته أن نعرض للعلاقة القائمة بين التاريخ وما يصمت عليه ، وبين الأدب القصصى وما يفصح عنه من خلال ما نقوله روايات صنع الله إبراهيم عن نفسها وما تكشفه عن تاريخها في صفحاتها أو بين دفتيها .

ومن هنا قد تتضح الدلالات التي آتينا الإشارة إليها في عنوان هذا البحث ، وهي المشاركة الفعالة التي يسهم بها الكااتب العربي ونصه الروائي في مناوأة رواية التاريخ الرسمى ومساكنتها وتعريضها . وقد يكون من المفيد في هذا الصدد أن نتذكر أن كتابة التاريخ وكتابة الأدب القصصى

ومشاكل النشر عند الكتاب الذين يقدمون خطابا مضادا أو بدليا لخطاب السلطة .

وسيتبع بحثنا تناول أعمال صنع الله إبراهيم لهذه النقطة الأخيرة ؛ أي تاريخ مشاكل النشر عند الكاتب العربي والسياسات المتبعة لاحتواء الخطاب البديل وتأثيرها في الثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص داخل النصوص ذاتها ، محاولين بذلك إنطلاق فجواتها وثغرات صمتها .

إن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة « تلك الرائحة » نشرت طبعها الأولى الكاملة في مراكش عام ١٩٨٦ . وتقدم الصفحة الأولى من الكتاب تاريخا موجزا لهذه الرواية القصيرة : -

الطبعة الأولى الكاملة الدار البيضاء ١٩٨٦ .

الطبعة الأولى (صودرت) مكتب يوليو القاهرة ١٩٦٦ .

الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٦٩ . أعيد نشرها بواسطة « كتابات معاصرة » القاهرة ١٩٧١ ، والمجلة اللبنانية « شعر » صيف ١٩٦٨ غير كاملة في الحالتين .

وفي جزء معنون « على سبيل التقديم » يسبق كلاً من النص الروائي ومقدمة يوسف إدريس للطبعة الأولى ، يسجل صنع الله إبراهيم تعددا الصيغة الموسعة لهذا التاريخ الموجز . فهذه الصفحات القليلة التي أصبحت اليوم جزءاً من الكتاب تستعيد مرة ثانية قصة هذه القصة ، محاولة القارئ بتلك الطريقة إلى شاهد يرى بعينه شروط إنتاج الكتاب .

وتجدر بنا ملاحظة أن « تلك الرائحة » هي سيرة ذاتية في جانبها الأكبر ، وقد كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التي تربو على خمس سنوات في السجن السياسي : (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٤) . وتشبه الشخصية الرئيسية - التي تظل بلا اسم في تلك الرواية القصيرة - مؤلفها في الخروج من السجن لمواجهة واقع يدفع إلى الاغتراب ، عليه أن يتعلم كيف يتعامل معه . وكان من الفروض على المخرج عنه تحت المراقبة - أي راوى القصة أن يلزم داره ابتداء من مغرب الشمس ، حيث يمر عليه رجل بوليس ليقوم على صفحة جديدة في الدفتر الصغير الذي أعطته له السلطات . وكان هذا التوقيع اليومي من جانب رجل البوليس بمثابة علامات الترقيم في النص كليا واصل القارئ

مناهض للخطاب التاريخي الرسمي يوجد بالمثل أدب « رسمي » ، وعلى الرغم من أنه لا يعنينا هنا ، فإنه يستحق دراسة مطولة .

وفضلا عن ذلك فمن المهم أن نلاحظ أننا لا نناقش ما جرى العرف في المصطلح الأدبي على تسميته بالقص التاريخي ؛ أي تلك الروايات التي تأخذ من التاريخ مكان مشهدها وزمانه ، ويعض شخصياتها وأحداثها . بل نحن نواجه « القص عن التاريخ » . لذلك فإن هذه القصص « المتخيلة » تعالج عادة كتابة التاريخ ، وتحريف تمثيل التاريخ ، وما استبعده التاريخ وما صمت عنه .

ومن الجدير بالذكر أن النص الأدبي حينما يشرع في كتابة مساحات صمت التاريخ فإنه سيتيج مساحات صمت الدالة الخاصة به . وإذا كان على الكاتب أن يستغرق في دفع ما يتركه التاريخ من ثغرات صمت إلى النطق فإن على الناقد - كما يذكرنا تيري إيجلتون - أن يدفع ما في النص الأدبي من ثغرات صمت إلى الإفصاح :

« إن النص - كما يمكن القول - عطور عليه أيديولوجيا أن يقول أشياء معينة ، وحين يحاول المؤلف أن يقول الحقيقة بطريقته فإنه - على سبيل المثال - قد يجد نفسه مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التي يكتب داخل نطاقها ؛ إنه مضطر إلى الكشف عن ثغراتها وفجوات صمتها . عما لا يستطيع الإفصاح عنه . ولأن النص يتضمن تلك الثغرات وفجوات الصمت فهو دائما نص غير مكتمل . (. . .)

وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغات العمل الأدبي ، بل أن يبحث جاهدا عن مبدأ يحكم صراع معانيه ، وأن يوضح كيف ينشأ هذا الصراع عن علاقة العمل بالأيديولوجيا » (١) .

وإذا ما نظرنا إلى أعمال صنع الله إبراهيم سنجد أنها بشكل عام تكون جزءا متميزا من « القص عن التاريخ » . فجميعها يفصح عن مشاكل وهموم طالما أسكتت . وتركز هذه الأعمال طرح أسئلتها ، على وجه الخصوص ، حول وضع المثقفين في المجتمع ، والصراع الدائم بين الخطاب والممارسة (في السياسة والثقافة) عند السلطة ، وتجربة المعتقلات والسجون وتعميش المثقف في مجتمع تستفحل نزعه الاستهلاكية ،

الأحكام العرفية ، ولم يعد الكتاب يتطلب موافقة الرقابة قبل دخول المطبعة رسمياً على الأقل . فقد احتفظ الرقيب بمكتبه ووظيفته كما كان الأمر في السابق . وكل ما حدث من تغيير هو أن مكتبه أصبح بلا لافة لأن مصادرة الكتب لم تعد تتم قبل الطبع وإنما بعده وهذا ما حدث مع كتابي فلم تكذب طابعته تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرته ^(٨) .

وفي محاولة لإنقاذ كتابه ذهب الكاتب لمقابلة المرحوم طلعت خالد أحد معاون عبد القادر حاتم وزير الإعلام ، في ذلك الوقت ، وكان قد جمع لديه بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات في مكتبه ليتسلا بالفرجة على المؤلف « المذكور » . وكانت نسخة من الرواية المصادرة مبسوطة أمامهم وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر .

ويسترجع صنع الله إبراهيم هذا اللقاء بوصفه تجربة مريرة على المستويين الشخصي والسياسي ؛ فهو يعنى التطفل الواقع على أشد جوانب وجوده خصوصية . ومن الواضح أن الرقباء الرسميين قد فطنوا إلى نسيج السيرة الذاتية في « تلك الرائحة » ، وعلى الأخص تجربة صنع الله إبراهيم الأليمة في السجن . ويستعمل الرقيب هذه المعرفة ضد صنع الله إبراهيم في لقاء مصلحة الاستعلامات ؛ فهو يسأله باستهزاء :

« لماذا رفض البطل أن ينام مع الموسى التي أحضرها صديقه ؟ هل هو « مرخي » ؟ ^(٩) » ولم يقف الأمر عند تعريض الكاتب للتجريح والإهانة بل لقد تحولت نسخة الرواية إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهد على « ما وصل إليه الشيوعيون » من تيزل وانحلال ^(١٠) .

لم ينته الهجوم على الرواية ومؤلفها عند ذلك المستوى . فقد اكتشف الكاتب أن أمامه معركة أخرى يجب أن يخوضها مع المؤسسة الأدبية المحافظة في العالم العربي . وربما كان أقصى نقد وأوجعه لقيه صنع الله إبراهيم هو ذلك النقد الذي كتبه يحيى حقي - أبرز مفكرى العصر وكاتبه - وهو ليس عافافاً في فكره أو أدبه على المستوى الفردي ، وكان في ذلك الوقت رئيساً لتحرير « المجلة » الثقافية ، التي اكتسبت سمعة طيبة بسبب تفتحها وتعاطفها مع المواهب الأدبية الشابة . ويقتبس صنع الله إبراهيم فقرة من العمود الأسبوعي ليحيى حقي في جريدة « المساء » المصرية :

انتقاله بين الوضع الراهن للشخصية الرئيسية من ناحية وميضات استرجاع (فلاش باك) تجربة السجن للراوى من ناحية أخرى . وتقضى الشخصية الرئيسية أيامها الطويلة الروتينية في عائلات خفيفة للكتابة ، يعوض إخفاقها ممارسات عرضية الاستمناة أمام صفحات الورق الفارغة .

ومن الجدير بالذكر أن متخصصي الأدب العرب الحديث يعتبرون « تلك الرائحة » رواية حاسمة في التاريخ السياسى وفي التاريخ الأدبى على السواء خلال الستينيات . فهي لا تقف عند إطلاق « رائحة » تفوح من القمع السياسى وأعراف المجتمع الاستهلاكي البرجوازي في مرحلة التكوين ، بل تعبر عن ذلك في لغة أدبية تتميز بصراحة متجردة قلبت المقاليس الأدبية لذلك الزمان . وإذا كان النص ذاته قد بلغ هذه الدرجة من الأهمية فإننا نؤمن بأن إصرار صنع الله إبراهيم على تصديره بمقدمة تحكى قصته ، لا يقل عن ذلك أهمية وإلحاحاً . فهذه الصفحات من الرواية تقدم للقارئ توثيقاً لقصة نشر الكتاب - أى كتاب - وهي قصة ذات أبعاد سياسية وثقافية . وبالإضافة إلى ذلك فهي تدلل - من ناحية - على أن الرقابة أو المصادرة لا تفلح في القضاء على الكتاب « وهو درس يجب أن تعيه جيداً أجهزة الدولة في البلدان العربية » ، ومن ناحية أخرى فهي بمثابة « تحذير للقصاص المعهود الذي اقتطع كل ما من شأنه أن يؤذى المشاعر الحساسة لقراءه » ^(١١) .

إن صنع الله إبراهيم في « على سبيل التقديم » لرواية « تلك الرائحة » يرفع الستار عن تاريخ الكتاب الذي تفرض عليه قوتان شروطها : أولاً الكتاب في مواجهة رقابة الدولة ، وثانياً الكتاب في مواجهة المجتمع المدني (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها بل في العالم العربي بأكمله . ولقد أدت الطبيعة السياسية للرواية ، والعصبية « الجنسية » لبعض فقراتها (التي كان لها دوى الفضيحة في المؤسسة الأدبية) إلى أن تتعرض الرواية إما إلى المصادرة الكاملة في مناسبات مختلفة أو حذف أجزاء مختارة بعينها وبدون علم المؤلف . ويحكى الكاتب أول اصطدام له بالسلطات المصرية على النحو التالي :

« كنت قد دفعت بالمخطوطة إلى مطبعة بدائية صغيرة في حي الظاهر ، في فترة نادرة من تاريخ مصر الحديث ، ألغيت فيها

« لازلت أقصر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيرا في الأوساط الأدبية وكانت جليدة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماسة وانحطاط في الذوق فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو مشغل « بجلد عميره » (لو اقتصر الأمر على هذا لكان) ، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المني الملقي على الأرض . تفزرت نفسي من هذا الوصف الفزيولوجي تفززا شديدا لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها . إنني لا أهاجم أخلاقياتها ، بل غلظة إحساسها وفجائته وعاميته . هذا هو الفصح الذي ينهني عماشاته وتجنيب القارئ تجرع قبحة » (١١) .

إن نقد يحيى حتى لصنع الله إبراهيم نقد حاسم لأنه يقدم للقارئ رسما تخطيطيا - بمجرد الهجوم على النص - لتشكل حساسية أدبية جديدة في العالم العربي تعيد تعريف مادة الأدب نفسها (أو جوهر الأدب نفسه) . ومن المفارقات أن أحسن الجمالي الأدبي عند يحيى حتى - في الفقرة السابقة - يردد أصداء ما انتاب بطل « تلك الرائحة » من هواجس ، وما عاقه عن الكتابة وانتهى بالاستمنا :

« ... ورتبت المكتب ومسحت الغبار الذي تراكم فوقه وأمسكت القلم . لكنني لم أستطع أن أكتب وتناولت إحدى المجلات . وكان بها مقال عن الأدب وما يجب أن يكتب . وقال الكاتب إن موياسان قال إن الفنان يجب أن يخلق علما أكثر جمالا وبساطة من علما ، وقال إن الأدب يجب أن يكون متفانلا نابضا بأجل المشاعر . وقمت واقفا وذهبت إلى النافذة ... »

وعدت أجلس إلى المكتب وأمسكت بالقلم لكنني لم أستطع الكتابة وأغمضت عيني . فتصورت فتاة الأسس بجسمها الأبيض أمامي على الفراش مثلثة وشعرها طازج وأنا أقبل كل جزء منها وأمر بخدي على فخذها وأسندته إلى نهدي . وامتدت يدي إلى ساقتي وجعلت أعبت بجسمي وأخيرا تهددت . وارتميت على مقعدتي متعجا وأنا أحرق في الورقة بنظرة فارغة . وبعد قليل قمت وعبرت في حذر فوق الآثار التي تركتها على البلاط أسفل المقعد » (١٢) .

أما سيامة النشر التي « تجنب القارئ » « فجاجة » النص « وعاميته » فتكتشف بعد ذلك حينما يروى الكاتب تاريخ الطباعات غير الكاملة من « تلك الرائحة » . وهو يرى في ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف ، وفرض الطابع التجاري على الإنتاج الأدبي . فدور النشر المتعددة التي قررت نشر المخطوطة على الرغم من القرار الرسمي بحظرها فعلت ذلك بالطريقة التي تعدها أفضل لها ، أي الطريقة التي تبعدها عن مشاكل الرقيب :

« وفي سنة ١٩٦٩ أثناء وجودي في الخارج ، أصدرت دار النشر (التي تغير اسمها من مكتب يوليو إلى دار الثقافة الجديدة) طبعة ثانية من الرواية بعد أن انتزعت منها - ودون إذن مني - كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب . ولا أستبعد أن تكون قد لجأت إلى ذلك النوع من الرقابة الذي أقرزته الحياة في ذلك الحين وهو رقيب « قطاع خاص » يقدم خبرته في الجهاز الرقابي لمن يشاء من المؤلفين أو الناشئين » (١٣) .

وعلى الرغم من التاريخ المائج المزيج لـ « تلك الرائحة » طوال عشرين عاما ، فقد ظهرت طبعتها الكاملة أخيرا ، دون حذف أي صفحة أو فقرة ، ومع تقديم للمؤلف يروي حكاية تاريخها منذ أن كانت مخطوطة ، وهو تقديم مثير للمشاعر إلى أقصى مدى يوصي به بمثابة ذلك التاريخ البديل الذي ينطق ما قد صُمت عنه . وفي حقيقة الأمر لقد نشرت الطبعة الكاملة في المغرب ، لا في مصر نتيجة لمبادرة من بعض المثقفين المغاربة ، رأى الكاتب ألا يكشف عن أسمائهم في التقديم . وعلى الرغم من الصعوبات كلها فقد واصلت الرواية الحياة وتم نشرها . وقد لا يقدم لنا الكاتب عرضا تحليليا لمواصلة البقاء هذه ، لكننا نشعر أن هناك « رواية » أخرى لأحداث مكتوبة بين سطور التقديم ينبغي ألا نخفق في قراءتها .

فقد يترك عرض صنع الله إبراهيم للأحداث ، بين أيدينا ، قصة يلعب فيها الناشرون دور الشرير الذي بتر النص وشوهه ، إلا أننا لا نتمالك أنفسنا من محاولة إعادة كتابة تلك القصة اعتمادا على ما هو متضمن في ذلك العرض ذاته . وإلا فكيف يمكن لنا أن نفرس تدخل المثقفين المغاربة بعد عشرين عاما في مواصلة تلك الرواية القصيرة البقاء ؟ وفي الحقيقة إن

إبراهيم تصبح اللغة - بما هي وسيلة تعبير وتمثيل - أهمية كبرى وخاصة بعدما حدث لمخطوطة « تلك الراحثة » في مواجهتها مع السلطة السياسية والسلطة الثقافية على السواء . لذلك لن يشير الدهشة أن يخلق المؤلف في تضاعيف نص « اللجنة » « لغتين » متصارعتين : لغة اللجنة وأعضائها ، ولغة الراوى .

وعند مثول البطل أمام اللجنة فيها يشبه جلسة استجواب ، يدرك أن الأعضاء يعرفون مقدما كل شيء عنه من خلال تقارير سرية في حوزتهم . وعلى الرغم من المعلومات المتاحة كلها فإن أعضاء اللجنة كان عندهم سؤال حاسم :

« لدينا هنا تقرير يقول إنك لم تتمكن من ممارسة الجنس مع سيدة معينة ... فما تفسيرك لهذا ؟ »

ثم يتطوع أحد أعضاء اللجنة بتقديم تفسير ممكن :

« ربما كان عنينا » .

ولكن عضوا آخر يعترض قائلا :

« هو في الغالب ... » (يعنى شاذا جنسيا) .

وعند هذا الاعتراض الذي لم يكتمل إقصاؤه ، أمر الراوى أن يخلع ملابسه كلها وأن يستدير وأن ينحني لمواجهة اللجنة بمؤخرته العارية . ثم اقترب منه أحد أعضاء اللجنة ودمس إصبعه داخل جسده ثم سحب إصبعه وتطلع إلى رئيس اللجنة معلنا في انتصار : « ألم أقل لك ؟ »^(١٤) .

وبعد هذا اللقاء الأول طلبت اللجنة من الراوى ، أن يكتب دراسة عن الملح شخصية عربية معاصرة يختارها ، فيختار شخصية « الدكتور ... » ويبدأ بالفعل في البحث وتقصى الحقائق عن هذه الشخصية التي لا تخلو جريدة من صورة لها ومقال عنها . وعندما تقترب الرواية من نهايتها تعترض اللجنة رافضة هذه الدراسة لأن « لغتها » متؤددة إلى نتائج إشكالية وإفشاء لأمور خطيرة . وعلى الرغم من ذلك قبل للراوى إنه يستطيع مواصلة البحث ، مع التعديل المطلوب ، وإن اللجنة عبت أحد أعضائها لمساعدته في الوصول إلى الاختيار الصحيح . ولكن الراوى يكشف أن وظيفة ذلك العضو هي رصد كل فصل يصدر منه وصولا إلى خصوصية استعماله للحمام . وحينما احتج الراوى على وجود الرجل معه أثناء تلك اللحظة الخاصة جدا قيل له إن « من يتصدى للامور العامة يفقد حقه في كل خصوصية »^(١٥) . وتبقى هذه الجملة في

بإمكاننا تقديم الحجج على أن الطبقات المبكرة هي التي جعلت من « تلك الراحثة » نصا راسخا القدم في الأدب العربى المعاصر . وعلى الرغم من بتر المخطوطة فلا سبيل إلى إنكار أن الطبقات المبكرة خاضت ما يمكن تسميته بالمغامرة المحسوبة من جانب ناشرها ولكنها مغامرة على أية حال .

وعند تلك النقطة يجدر بنا أن نذكر واقعة وثيقة الصلة بالموضوع إلى درجة كبيرة ، وهي أنه بعد ما لا يزيد على ستة أشهر من نشر الطبعة المراكشية الكاملة ، أى حوالى نهاية ١٩٨٦ صدرت طبعتان مماثلتان لهذه الطبعة في سوق الكتاب العربى . الأولى في مصر عن دار شهادى ، وهي دار صغيرة اضطرت في النهاية إلى التوقف ، والثانية في السودان عن دار شهادى في الخرطوم . ولاشك في أن مواصلة ظهور « تلك الراحثة » سواء في مصر أو بلدان أخرى من العالم العربى هو تأكيد متجدد لما قاله صنع الله إبراهيم في تقديمه للرواية عن أن مصادرة الكتب لا تعنى التخلص منها لأنها تواصل الوجود متحذبة بذلك جهاز القمع السياسى والمواقف الأدبية المحافظة على السواء .

وعلى أية حال ، فعل الرغم من هذه النغمة المتضائلة ، فمن الواضح الجلى أن « رواية » أحداث تاريخ « تلك الراحثة » أصبح لها تأثيرها الدائم المتكرر على كتابات صنع الله إبراهيم التالية وعلى شواغله الأدبية أيضا . فالمحكمة التى أرغم على المثول أمامها بوصفه مؤلف مخطوطة « تلك الراحثة » تعود لنا كالشبح لتجوس خلال روايته المقبلة « اللجنة » ، فتلك الرواية « الكافكاوية » تمثل الأبعاد الكابوسية لارتطام الكاتب بالسلطات السياسية وبال مؤسسة الأدبية ، وهو ارتطام عانى صنع الله إبراهيم مرارة تجربته . إن « اللجنة » التى نشرت في بيروت عام ١٩٨١ هـ - إلى حد كبير - الصيغة الأدبية « لرواية » أحداث تاريخ « تلك الراحثة » ، وهي رواية لم تكن قد رويت بعد . فالراوى الذى يظل بلا اسم طوال الرواية - يدفع به إلى المثول أمام لجنة تتألف من أعضاء مدنيين وعسكريين ، كما حدث في واقع تاريخ « تلك الراحثة » .

وبما له دلالة أن أعضاء اللجنة يتكلمون لغة غير العربية حاول الراوى - الذى يتكلم لغة مغايرة خلال الرواية بأكملها - أن يفهمها ويحيدها . وفي ضوء التجربة الأدبية لصنع الله

سياق النص الروائي بمثابة تذكرة لوطاة « الأمور العامة » وطرائق تمثيلها من ناحية ومصير من يسأل هذه « الأمور العامة » من ناحية ، أخرى .

ولاشك في أن ظهور الطبعة الكاملة من « تلك الرائحة » عام ١٩٨٦ مع تقديم الكاتب يفرض علينا إعادة قراءة هذه السطور من « اللجئة » . فلابد أن نسترجع الإشارة إلى « الأمور العامة » ، و « حق الإنسان في الخصوصية » ونربطها بتجربة المؤلف المهينة يوم أن وقف أمام موظفي هيئة الاستعلامات . وعلى حين بغتة يتحول ما قد يكون المرء قد قرأه في « اللجئة » بوصفه تحليقا للخيال مغرقا في اللامعقول إلى شيء ضارب الجذور في الواقع على نحوثير الرعب .

إن كلمات الراوي المحيط في اللجئة : « أنا لا أبيع شيئا . رغم أن البيع والشراء هذه الأيام شملا كل شيء . . . أنا أقور الحقيقة »^(١٦) ، جعل من رواية « اللجئة » نوعا من « ما قبل التاريخ » بالنسبة لرواية التاريخ الفعل « لتلك الرائحة » ؛ فهي تكشف في استفاضة عن تاريخ « تلك الرائحة » الحافل بالمشقة والمذاب .

وبالمثل فإذا كانت « تلك الرائحة » قد وصفت بأنها « فجة عامة منحة الذوق » فإن « اللجئة » التي نشرت بعد ما يقرب من خمسة عشر عاما ظلت تصر على هذه « الفجاجة العامة منحة الذوق » ، وهي في حقيقتها لغة أدبية جديدة وطرائق جديدة في تمثيل الواقع ، لا بد أن نجيب متصارعة مع لغة القوى المحافظة وطرائقها .

وفي الحقيقة فإن « اللجئة » تجسد كلمات صنع الله إبراهيم في تقديم « تلك الرائحة » ، وهي كلمات عن نفسه وعن الكتاب العرب المعاصرين :

« كان ثمة « جمال » في الركافة النحوية لجملة ما . . . وكان ثمة جمال في فعل قبيح من قبيل إطلاق غازات المعدة في صالون بورجوازي . . . ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل في ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع متفاح في شرجه وسلك كهربائي في فتحة التناسلية ؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية »^(١٧) .

ولكن إذا كانت « اللجئة » على نحو ضمني رواية لتاريخ تأليف الكتاب بوجه عام ، وتجربة الكاتب الشخصية في النشر بوجه خاص ، فإن « بيروت بيروت » التي صدرت بعد ذلك أثرت أن تكون رواية لتاريخ النشر على نحو صريح ، ويمكن أن يوصف ذلك بأنه الذروة المنطقية للالتزام صنع الله إبراهيم كاتباً يؤرخ لطبيعة عمله . وعلى الرغم من أن « بيروت بيروت » قمة من قمم الإبداع البارز في الأدب المعاصر ، قطعت شوطا طويلا في إعادة تعريف فن القص ذاته ، وتستحق بهذا الاعتبار دراسة خاصة مطولة فإن مناقشتنا للرواية ستحصر في إسهامها الفريد في رواية تاريخ الكتاب العربي بوجه عام .

وتبدأ « بيروت بيروت » بكاتب مصري في طريقه إلى لبنان حيث يحاول نشر مخطوطته التي كانت قد تعرضت للرفض من جانب الناشرين المصريين . وهذه الرواية - في أحد مستوياتها - وثيقة أدبية تعري أسطورة بيروت بوصفها « سويسرا الشرق » ، وتكشف عن التناقضات داخل المجتمع اللبناني التي بلغت ذروتها في حرب أهلية دموية دامت أكثر من خمسة عشر عاما . وفي مستوى آخر لا يقل أهمية ، تكشف « بيروت بيروت » الثقاب عن أسطورة أخرى ؛ أسطورة بيروت بوصفها ملاذا للنشر في المنطقة . فهي - بخلاف العواصم العربية الأخرى ، حيث تشتهر الأنظمة بإحكام قبضتها على الأمور الثقافية - كانت حسنة السمعة قبل الحرب الأهلية بل بعدها بوصفها أكثر أسواق النشر « ليبرالية » في العالم العربي . ولكن « بيروت بيروت » تقدم استقصاء لما يتكبد المؤلفون ثمنا لهذا النوع من « الليبرالية » . ونسبها الروائي يحكمه هذان الخيطان المتلاحمان ، وهما يقدمان إلى القارئ من وجهة نظر البطل ، الكاتب المصري الذي يصل إلى بيروت في ٧ نوفمبر ١٩٨٠ . فمن ناحية يقوم البطل بتسجيل مضمون اللقطات التي يتابعها من فيلم تسجيل عن تاريخ الحرب الأهلية في لبنان (كان البطل مكلفا بكتابة تعليق مصاحب لهذا الفيلم) ، ومن ناحية أخرى يقوم هذا الكاتب ، الذي نجعل اسمه ، بتسجيل سلسلة من اللقاءات مع معارف لبنانيين (بينهم ناشرون) أثناء إقامته في بيروت . ومع ازدياد معرفته وفهمه للحرب الأهلية انقضت غشاوة أوهامه عن مشروعات النشر التجارية .

وعلى حين كانت « اللجئة » تركز انتباهنا على الكاتب وحده

فمصدر الكتاب لا تحدده قيمته الذاتية بل المصلحة التي يحققها لهذا النظام العربي أو ذاك . وعلى هذا فإن أفضل سياسة للكاتب والناشر معا هي أن يتسحق بأحد الأنظمة . . . وهناك الكاتب الذي وضع مجلدا عن سيرة القائد المعلم صدام حسين طبعت منه ملايين النسخ ، والكاتب الآخر الذي أشهر إسلامه على يد زعيم آخر . ويبدو ذلك السبيل الوحيد للخروج من الإفلاس بسبب منافسة دور النشر التي غموا أموال النفط .

ولكن بطل الرواية يرفض أن يكون أداة لأي نظام عربي ، ويغضى في سرد مصدر الكتاب مع الناشئين . والرواية هنا تمثل ، ومن ثم تردد ، أصداء مواقف أخرى في مؤلفات صنع الله إبراهيم . وعلى سبيل المثال فإن القارئ تقوده الرواية إلى تتبع تاريخ عخطوة البطل ، الكاتب المصري ، التي لم تجد ناشرا عبر صفحات النص بأكمله ، وهي تستعمل لغة تسترجع رواية تاريخ « تلك الرائحة » و « اللجنة » معا .

وحين نسترق السمع إلى حديث بين البطل ومسافر سعودي في الطائرة المسافرة إلى بيروت ، نفهم أن الكاتب المصري لم يستطع نشر كتابه في مصر لأنه كتابه الأول ولا لأنه كتاب سياسي بل لأنه كتاب كما يقول سائخرا - « إيسا » . وهو يدعي ، مواصلا السخرية ، أن هذه النوعية من الكتب تكسب « أو هوه . . . كثيرا ! » .

ولحسن الحظ فإن البطل استطاع أن يجد ناشرا في بيروت (عدنان الصباغ) ، وعد بأن ينشر المخطوطة . ولكن « لما » زوجة « عدنان » التي تدبر الدار بينا يزاول زوجها أمور مشروعاته التجارية الأكثر أهمية من خلال قبرص ، تقول للكاتب وقد دخلت معه في علاقة حسية عابرة :

« مشكلة كتابك أن توزيعه يكاد يكون مستحيلا فانت لم تترك نظاما واحدا من الأنظمة العربية دون تعريض ثم إن هناك قدرا كبيرا من الجنس » (١٩) .

وكانت مشكلة توزيع الكتاب في العالم العربي قد لقيت شرحا وإيضاحا في محادثة سابقة بين الكاتب المصري وصديقه اللبناني وديع ، حيث يتضح أن المشكلة الرئيسية للكتاب هي مشكلة التوزيع . فالكتاب لا ينجح تجاريا إلا إذا اشترت منه

وهو يواجه قوى القهر ، فإن « بيروت بيروت » توسع نطاق « رواية » هذا التاريخ وتواصل نزاع الحجاب عن الشبكة المعقدة لسياسات النشر في العالم العربي . وفي أحد المشاهد المبكرة من الرواية ذهب البطل لشراء بعض الكتب التي لم يستطع الحصول عليها في القاهرة ، لأنها مصادرة ، وأثناء ذلك يكتشف الوجه الآخر لسوق النشر « الليبرالي » في بيروت :

« أشار وديع إلى كتاب لنجيب محفوظ في حجم غير مألوف وآخر لجورجي زيدان ذي غلاف رخيص باهت الألوان ، وقال :

- هذان الكتابان مزوران .

أبدت دهشة ، فقال :

- إنهما مصوران عن الطبعة الأصلية . النشر هنا لا يخضع لقواعد ، وليست له تقاليد ، وأغلب الناشئين لصوص . إنهم يتفنون معك على أن يطعموا من الكتاب ثلاثة آلاف نسخة مثلا ويطبعون في السرخسة . ثم يتملصون من دفع حقوقك معتذرين بأن كتابك لم توزع منه غير نسخ محدودة » (٢٠) .

وهذا التقديم العام للنشر البيروتى ومجازاته يلقي تصورا تفصيليا أمام البطل حينما يقوم بجولة زيارات لبعض دور النشر . وفي محاولة خفيفة للحصول على حقوق صديق مصرى عن كتاب له ، بدأ البطل يتحقق من الشراك المنصوبة له وللمخطوطة ، ويتعلم أنه سيضطر إلى التعامل مع ناشئين يسمون أنفسهم تقديميين ولكن هذه التقديمية لا تبدو على مظهرهم الذى يوحي بالحيطة المستقرة الناعمة ولوازمها من امتلاء الجسد والإفراط فى الأناقة . كما لا علاقة بين أفعالهم وهذه التقديمية المزعومة . فلقد كان على البطل أن يواصل المساومة ليحصل على بعض من حقوق المؤلف . بل إن هذه « الحقوق » البدئية لا يسلم بها الناشر ولا يكف عن الدوران حولها ، وعن تخفيض النسبة المئوية من عائد الكتاب ، وعن البيانات المزورة الخاصة بتوزيع الكتاب الذى سيظل دائما عند رقم منخفض لا يسمح بنصيب للمؤلف . ومساءلة التوزيع تبدو للناشر مشكلة المشاكل . فالكتاب لا ينجح إلا إذا أخذت منه إحدى الحكومات آلاف النسخ دعما للكتاب . لذلك

العربي : فما دامت لبنان هي مثارة الليبرالية والسوق الحرة والمصارف الحرة في العالم العربي وكأنها سويسرا العرب ، فإن « ليا » تقول للكاتب المصري إن هناك شركة سويسرية مهتمة بنشر روايته باللغة العربية طبعاً ، لا لتوزعها على السويسريين في بلادهم بل على القراء العرب في « مثارة » أخرى ليبرالية . وليس من الصعب على الكاتب المصري إذا « شغل غه » أن يبتدى إلى العمق الاستراتيجي لليبرالية لبنان ، (في أرض الميعاد) . فروايته لم تترك نظاماً عربياً واحداً دون تعريض ، ثم هي حافلة بالجنس ؛ فما المكان الوحيد الذي يمكن أن يوزع فيه دون قيود ؟ إسرائيل طبعاً !! هناك أكثر من مليون وربع مليون فلسطيني يتعطلون لقراءة كلمة باللغة العربية . ويحصل الكاتب المذهول على وعد بعائد مجزٍ مقدماً ، نقداً ، وكذلك عيناً من جسد « ليا » .

وننتقل من الكاتب إلى القارئ على الضفة الأخرى . فالقارئ العربي في نهاية المطاف الأخير ، وفي أي بلد من البلاد العربية ، هو الذي يخرج محتفظاً بوضعه الممتاز على الرغم من أزمة الكتاب والكاتب . إن القارئ هو الطرف الوحيد الذي ينعم بالحماية في تاريخ الكتاب الحافل بخلق المخاطر والتعرض للمخاطر . فهو يتلقى الناتج النهائي ويستهلكه دون أي مشاكل . ولا يمكن إنكار أنه على الرغم من قوى القهر ، والاستغلال ، ومن التدخل السياسي ، والطابع التجاري ، فإن القارئ العربي يمتلك سوقاً ضخماً يمتد متجاوزاً حدود هذه الدولة أو تلك . وفي الواقع فإن وضع القارئ العربي لا يختلف عن وضع بطل « بيروت بيروت » الذي ذهب بيتاع في بيروت كتباً مصادرة في القاهرة .

فكيف السبيل إذن إلى جعل هذا القارئ صاحب الوضع الممتاز نسبياً مهماً برواية تاريخ الكتاب الذي يوشك على قراءته أو استهلاكه ؟ أليست شروط إنتاج الكتاب جزءاً لا يتجزأ من رواية هذا التاريخ ، بل قد تكون السبب في وجوده ؟ ألا يتشكل الأدب بفعل عناصر وقوى من خارج النص ذاته ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا ينبغي على الأدب أن يطور استراتيجيات لرواية تاريخه الخاص ؟

ولاشك في أن قراءة روايات صنع الله إبراهيم تقدم إجابات عن كثير من هذه التساؤلات . فأبطاله هم ممثلو الدراما التي

الأنظمة العربية ألّف نسخة بعد فحص دقيق لاختياراتها ، ومدى ما يتوافق مع سياستها^(٢٠) . وفي الحقيقة ، فإن ما يعبر عنه صنع الله إبراهيم في عداوات الأصدقاء يرسم حدود إنتاج الثقافة في سوق الدول بإملاء قوانين العرض والطلب داخلها ، كما تقوم هذه الدول بتحقيق التوافق بين هذا العرض وذلك الطلب .

ولا تفتق المسألة هنا . فالعلاقة متشابكة بين سياسة التوزيع والدعارة (سواء في جانبها الجسدي المحدود أو الأيديولوجي) . ونحن لنلحظ في مشهد داخل شقة « صفوان » (صديق البطل الذي تحول إلى ناشر) المغازلة العابثة بين السكرتيرة وشابن ليبيين من موظفي السفارة يتفاوضان لشراء ألف نسخة من كل كتاب ، هل حين يشرح « صفوان » لبطلنا ما في وضعه من تعرض للخطر والمدة .

« الحرب الإيرانية العراقية أصابتني بضربة قاصمة ، فعندما قامت الثورة الإيرانية نشرت عنها عدة كتب ، والنتيجة أن العراقيين قاطعوا كل كتبي بل ورفضوا أن يدفعوا لي ما عندهم »^(٢١) .

أما الكاتب المصري فيتعرض أيضاً لمواقف حافلة بالخطر والمهانة . وفي الحقيقة إن تجربة البطل مع ناشره اللبناني تقدم الإجابة عن السؤال الذي افتتح مناقشة المائدة المستديرة في مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية : « هل يمكن أن تعد الكتابة مهنة ؟ هل يمكن أن تكون وسيلة للعيش أخذاً في الحسبان سياسة النشر السائدة في العالم العربي ؟ » .

وفي « بيروت بيروت » يأخذ التحويل التهمكي للفظي « مهنة الكاتب » إلى « مهنة الكاتب » دلالاته الكاملة حينما يجرد البطل من وجوده المادى بوصفه مؤلفاً . عندما تقترب الرواية من النهاية تكشف « ليا » زوجة « عدنان » للكاتب المصري ما ينتظره على يد زوجها :

« إنه مستعد للمغامرة من أجلك بسبب الوعد الذي أعطاه لك ولكن في هذه الحالة يجب أن تتنازل عن كافة حقوقك »^(٢٢) .

ولكن الخيار الثاني الذي تدخره « ليا » للبطل يمثل المفارقة التهمكية في رواية تاريخ الكتاب (بأداة التعريف) في العالم

الناشر بعد محاولة فاشلة لمصاحبتها ، ثم يلتقط حقيقته ويعود إلى مصر ، ومع مخطوطه الذي لم ينشر ولن ينشر . ولو ظل هؤلاء الكُتّاب أبطال الروايات دون قراء فإن مبدعهم صنع الله إبراهيم يفرضهم علينا في الروايات الثلاث بوصفهم نسخا ممكنة من ذاته الأدبية .

هذه ثلاث شهادات فريدة ، تجمعنا نلم برواية تاريخ الكتاب ، ولكنها تقوض بذلك وضعتا الممتاز بوصفا قراء ، وتعيد تعريف مهمتنا بوصفنا نقادا .

ذلك الإفصاح كله يأتي من كاتب « ليس لديه ما يقول » !!

يقوم هو ومعاصره من الكتاب العرب بممارستها بوصفها حياتهم المستمرة . ولا عجب إذن ، فإن أبطالهم كُتّاب لا ترى أعمالهم النور أبدا لأنهم يرفضون كتابة ما هو مقبول ، أى ما يقدم حلا وسعياً وتسويات . قال الراوى في « تلك الرائحة » ، وهو مغترب عن المعايير الجمالية الأدبية البورجوازية السائدة ، يكف عن الكتابة ويكتفى بممارسة العادة السرية . وفي « اللجنة » جلس البطل في النهاية إلى مكتبه وورق ذراعه المصابة إلى فمه ، « وبدأ يأكل نفسه » بالمعنى الحرفي ، وفقا لحكم أصدره عليه أعضاء اللجنة . وفي « بيروت بيروت » نرى الكاتب المصري في النهاية يكاد أن يفتن زوجته

الهوامش:

١ - نشر هذا المقال أول مرة بالفرنسية في ، 25 ، n . 1989 ، 1er sem . Bulletin du CEDEF ، في عدد خاص أطلق عليه اسم « الكتاب العرب والشرق مصر » وقد قام بترجمة المقال إلى العربية عن النص الإنجليزي الأستاذ إبراهيم فتحى مع المؤلفة التي أضافت إليه بعض الفقرات .

٢ - « المائدة المستديرة : سوق الكتاب المصري » (CEDEF ٢٥ مايو ، ١٩٨٨) ، 25 ، n . 1989 ، 1er sem . Bulletin du CEDEF (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ٥٧ - ٩٠ .

٣ - « المائدة المستديرة : الكتاب والشاربون » (CEDEF ٩ مارس ١٩٨٩) ، 25 ، n . 1989 ، 1er sem . Bulletin du CEDEF (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ١٢٣ - ١٤٠ .

٤ - ولد صنع الله إبراهيم بالقاهرة سنة ١٩٣٧ . درس في كلية الحقوق بجامعة القاهرة ثم انجبه إلى دراسة النقد المسرحي . كتب لكثير من الصحف المصرية حتى اعتقاله مع مئات من اليساريين والشيوعيين المصريين سنة ١٩٥٩ . أفرج عنه سنة ١٩٦٤ حيث عاد إلى الكتابة الصحفية ثم سافر إلى برلين وعمل مديراً للمكتب العربي لوكالة أنباء ألمانيا الاتحادية لمدة ثلاث سنوات بعدها سافر إلى الاتحاد السوفيتي ومكث ثلاث سنوات أخرى يدرس خلالها الإخراج السينمائي . بعد عودته إلى مصر عمل مديراً لدار نشر ثم كرس وقته للكتابة . وقد ترجمت أعماله الأدبية إلى عدة لغات أجنبية .

٥ - راجع في هذا المجال كتابات المؤرخ الأمريكي هايدن رايت ، والنقاد الفرنسي بول ريكور في The Content of the Form للأول Temps et récit للثاني .

٦ - بيري إيجلتون ، Marxism and Literary Criticism (لويس أنجلوس : جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦) ص ٣٥ .

٧ - « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة (الدار البيضاء : ١٩٨٦) ص ١٥ .

٨ - المصدر نفسه . ص ٥ .

٩ - المصدر نفسه . ص ٦ .

١٠ - المصدر نفسه . ص ١٤ .

١١ - المصدر نفسه . ص ٧ .

١٢ - صنع الله إبراهيم ، تلك الرائحة (الدار البيضاء : ١٩٨٦) ص ٤٥ .

- ١٣ - « على سبيل التقديم » ، تلك الراححة ، ص ١٤ .
- ١٤ - صنع الله إبراهيم اللجنة (بيروت : ١٩٨١ ؛ القاهرة : ١٩٨٢) ص ١٦ ، ١٧ .
- ١٥ - اللجنة ، ص ٩٢ .
- ١٦ - المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
- ١٧ - « على سبيل التقديم » ، تلك الراححة ، ص ١٠ .
- ١٨ - صنع الله إبراهيم ، بيروت بيروت (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٨) ص ٣٢ .
- ١٩ - بيروت بيروت ، ص ١٣٢ .
- ٢٠ - المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
- ٢١ - المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
- ٢٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ .

تمثّل الاحتفال وتحطيم المواضعات

قراءة في يحيى الطاهر عبد الله

حسين حمودة

أولاً : المدخل الاحتفالي وتحطيم المواضعات :

(١)

تنهض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (٣٨ - ١٩٨١) ، فيما تنهض ، على محاولة تحطيم المواضعات ، على أكثر من مستوى ، فهي أعمال تصور أشكالاً متعددة للتمرد على الأعراف والمواضعات القبلية ، والاجتماعية عموماً ، والطبقية ، وتمثل محاولة لتجاوز « المواضعات الفنية » ، بل إن هذه المحاولة محور أساسى فى العالم الفنى لأعمال يحيى الطاهر ، عبر المسار الذى قطعته ، وعبر مراوحتها ، المستمرة والمتصلة ، بين الاستفادة من المنجزات الفنية المحققة فى الفن القصصى والروائى الحديث ، وبين التمثيل الخاص لجماليات الإبداع الجماعى الموروث .

ابتداء من قصتيه « جبل الشاى الأخضر » و « طاحونة الشيخ موسى » (بمجموعته الأولى « ثلاث شجرات كبيرة تتمر برتقالاً » ١٩٧٠) ، إلى معظم قصص مجموعته الثانية « الدف

والصندوق » (عام ١٩٧٤) ، وروايته الأولى « الطوق والأسورة » (عام ١٩٧٥) ، يمكن - بسهولة - ملاحظة وجود معالجة متنوعة لمحاولات التحرر من أسر الأعراف والمواضعات القبلية والاجتماعية ، فى عالم جنوى ، مفلق ، محدد . وفى مجموعته « حكايات للألم » (عام ١٩٧٨) وقصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » (عام ١٩٨٠) ، يمكن تعرف المعالجة المتعددة لنزوع بعض الشخصيات ، الفردى ، للقفز على المواضعات الطبقية المفروضة عليها ، وانتهائها - بما يشبه الاحتفاء بـ « المغزى الأخلاقى » المتعمد فى الحكايات الشعبية - إلى سقوط أخير . وفى القصص القصيرة جداً بمجموعته « الرقصة الباحة » (التى نشرت عام ١٩٨٣) بعد وفاته (يمكن اكتشاف أن « المواضعات » التى تم تصوير اصطدام الشخصيات بها ، ومحاولة التمرد عليها ، قد أصبحت تمتد لتشمل « الواقع الحضارى » بأكمله ، حيث ترتبط هذه القصص - وهى آخر ما كتب هذا الكاتب - بتجسيد ما يشبه هاجس الانسحاب من « المواضعات الحضارية » كلها ، والحنين المشوب بنزوع بدائى إلى عودة - مستحيلة - إلى رحم أول ، خارج الزمان والمكان ، متلقٍ شامل ، ومدثر شامل .

(٢)

الروائية) ، حيث قام هذان العملمان على تمثيل جماليات الاحتفال التي يمكن أن تتحول لتقنيات أدبية ، وعبراً عن عالم نبض على مراوحة أساسية بين « جنة مؤقتة » و « جحيم دائم » ، في نوع من « رد الفعل » الفني إزاء « زمن إطار » أو « زمن مرجع » بعينه ، في فترة السبعينيات في مصر . وقد خضع هذا الزمن الإطار في تحققة فنياً — كما خضعت مواضع العناصر الفنية : المكان ، الشخصيات ، الحدث ، الزمان ، الحوار ، اللغة ... إلخ — إلى قوانين العالم الاحتفالي ، الاستثنائية ، التي تحطم بطبيعتها كل ما هو مألوف ، مكرس ، متعارف عليه .

(٤)

يحدد باختين ثلاثة جذور رئيسية للمصنف للروائي الأوروي : ملحمي ، وبياني متكلف ، وكرنفالي . ويرصد نمطين من أنماط الحياة عاشها إنسان القرون الوسطى :

أولها رسمي ، جدلي عايس ، خاضع لنظام قائم على التراتب الاجتماعي ، والثبات ، والانفصال ، والخضوع واختنوع ، والتعصب .

والثاني « سوقي » ، متحرر من كل صفات الأول .

ويؤكد باختين أن الكرنفال موقف شعبي — تكونت سماته عبر عشرات القرون — يمر الإنسان من الانصياع والخوف ، ويدمج في العالم ، ويدمج العالم فيه . ويرصد — باختين — عدداً من الاحتفالات الأوربية في العصور الوسيطة ، ومن أهمها ما يسمى كرنفال « عيد الحمقى » ، الذي كان يتم فيه تنصيب ملك أو قسيس أو أساقفة مهرجين من أفراد الشعب (بشكل مازح ، يسخر من الملوك ورجال الدين خارج الاحتفال) ، ليكشف أن هذه الاحتفالات جميعا كانت تخرج عن « خط الحياة » المعتاد ، وفيها كانت تقام « حياة مقلوبة » :

فالقوانين والمواضع والمحظورات والقيود التي تعمل دائماً على تكريس علاقات الحياة الاعتيادية ، كلها تُغنى في زمن الكرنفال ، تقتنى التراثية الاجتماعية وآداب السلوك وكل أشكال التمايز بين الناس ، وتسم العلاقة الحرة كل شيء ، ابرز كل ما كان خفياً ومعوذاً ، على مستوى المواضع القائمة خارج الكرنفال . فالكرنفال « يقرّب » ويربط ،

وفضلاً عن هيمنة فكرة الاصطدام بالمواضع ، بأنواعها ، ومحاولة التحرر منها ، في قطاع كبير من أعمال يحيى الطاهر ، فغالبية هذه الأعمال تتحقق من خلال اعتماد طرائق فنية تستكشف سبلاً متعددة لتجاوز « مواضع الكتابة » القصصية والروائية ، المتعارف عليها ، حيث تنجم المغامرة المحورية لهذا الكاتب أنماجين أساسيين : أولهما يتمثل ، قصصياً ، بتقنيات القصيدة الغنائية الفردية (وهذا واضح في قصص مجموعته « أنا وهي وزهور العالم » و « الرقصة المباحة ») ، وثانيها (الذي يسيطر على باقي أعماله ، كلها تقريباً) يتمثل جماليات الإبداع الجماعي الموروث ، تمثلات متنوعة ، من حيث صياغات الراوي ، الزمان ، المكان ، الحدث ، الشخصيات ، ومن حيث الاختفاء بـ « الأمثلة » ، والجنوح إلى تجسيد ما هو مجرد ... إلخ ، ومن حيث اللغة القصصية والروائية بوجه عام ، فيصبح لهذه التمثيلات المحصور الأكبر في العالم الفني لهذه الأعمال .

وهذه المغامرة ، بأنماذجها ، تغلف بالمشروع الفني ، كله ، لهذا الكاتب ، خارج الأطر التي تم تفعيلها حول العناصر الفنية ، القصصية والروائية ، في الموروث القصصي والروائي التقليدي ، من حيث هي أطر مؤسسة على تجارب بعينها ، تحققت في سياقات بعينها ، ولا ينبغي أن تغلق الأبواب دون كل محاولة للخروج منها ، والخروج عليها ، سواء باستكشاف كينيات أخرى جذيلة ، لتحقق هذه العناصر ، أو بإعادة اكتشاف وإعادة خلق الجماليات المنفية ، المنسية أو المغيبة — بفتح الياء وتشديد الهمزة — في الموروث الجماعي ، القديم المتجدد ، بأشكاله المتنوعة ، أدبية وغير أدبية .

(٣)

نتوقف ، هنا ، عند عمليتين من أعمال يحيى الطاهر عبد الله (: « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة »^(١)) و « تصاوير من التراب والماء والشمس »^(٢)) ارتبط فيها تحطيم المواضع بتمثيل تقنيات العالم الاحتفالي (ونقصد به مدخلاً موزائياً لما أسماه ميخائيل باختين العالم الكرنفالي ، مستفيدين استفادة أساسية من تحليله للمفاهيم الكرنفالية التي انتقلت للكتابة

ثانياً : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » :

(١ - ١)

تتكون « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » من سبع حلقات قصصية ، تجمعها وحدة الشخصية المحورية - « إسكاني المودة » - ووحدة المكان ، ووحدة « الزمن الإطار » أو « الزمن المرجع » . ومع كل ما يربط بين هذه الحلقات القصصية ، فهذا العمل من أعمال الكاتب يثير مشكلة بتحديد الإطار النوعي له ، كإطار متواضع عليه في التقديرات النظرية للشكل الروائي .

فكل حلقة من الحلقات السبع في هذا العمل يمكن قراءتها بشكل منفصل . كما أن هذه الحلقات يمكن إعادة ترتيبها بتسلسل مغاير لتسلسلها القائم الذي وضعه الكاتب . وفيما عدا الحلقات الثلاث الأولى التي تبدو مترابطة على مستوى الحدث والزمن ، فالحلقات الأربع الأخرى يمكن قراءتها بأى ترتيب . ولعل هذا هو السبب في عدم وضع الكاتب أية أرقام أو عناوين على رأس كل حلقة من حلقات هذا العمل ، واكتفاه بمجرد تكرار العنوان الأساسي للعمل ككل : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، في بداية كل حلقة من الحلقات . وربما جعلت هذه السمة « النص » يتسم لبناء مفتوح ، قابل لخلق بعض حلقاته ، وبقبل إضافة حلقات أخرى إليه .

وليس هذا نوعاً يمكن توصيفه بالتفكك داخل الشكل الروائي ، كما كان الأمر في بعض الروايات الأدبية المبكرة التي كانت تتشابه مع مجموعات القصص ، حيث كانت هذه الروايات تتضمن قصصاً فرعية بداخلها ، وكانت هذه القصص الفرعية ترتبط « بأحداث القصة (الرواية) الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة »^(١) ، ولكن « الحقائق القديمة ... » ، من ناحية أخرى ، يمكن أن ترتبط بمهد الرواية الأوربية في الأزمنة الحديثة ، أهى هذا المهد الذي « يشغل المحتال ، والمهرج والأبله وغيرهم من الذين تركوا آثارهم على أسلوب الرواية »^(٢)

ليس ثمة تفكك روائي هنا ، فليس ثمة « رواية » أصلاً ، بل هنا نص مفتوح ، قائم على التفاعل بين شكل كل من القصة والرواية^(٣) . وفي هذا النص ، السلى يضم تجارب

ويوحد ، وكل صوره صور « مزدوجة الوحدات » . وفي الحياة الكرنفالية ، الاستثنائية المؤقتة ، ينتفى الزمن المادى ، التاريخي ، المظرد للأمام ، ليحل محله الزمن « للغير لكل شيء » ، والمجدد لكل شيء^(٤) .

ويشير باختين إلى تراجع الحياة الكرنفالية في أوروبا على مستوى التحقق الواقعي ، ابتداء من القرن السابع عشر ، وإن بقيت للكرنفال مشتقات متأخرة ، مثل « خط » الحفلات التنكرية ، والمساحر الملجئة^(٥) ، قبل أن يحل انتقال عناصر الكرنفال ، ومفاهيمه الأساسية ، إلى الأدب ، حيث أصبحت هذه العناصر والمفاهيم مادة هائلة للتمثل ، أو إمكانية التمثل ، في الكتابة الأدبية .

من هذه العناصر والمفاهيم يشير باختين إلى : التنوع الأسلوبى ، ومزج السامى بالوضيحي والجاد بالضحك ، وإسقاط الزمن البيوجرافى والتاريخى وتركيز الحدث في نقاط الأزمنة والتحويلات والانعطافات والكوارث ، وأشكال المحاكاة الساخرة للماثورات وللنصوص المقدسة ، وخصّ السخرية الذى يمتد ليشمل كل أحد وكل شيء ، والتصرية (تصرية النفس والآخرين) ، والضحك ، (بما في ذلك الضحك من غير صوت) ، والصراخ المطلقة في حوار الشخصيات ، واعتماد مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، والغرابة بالقياس على ما هو معتاد . ومن السهل ملاحظة أن كل هذه العناصر والمفاهيم تعد تجاوزاً للمواضعات الفنية المتعارف عليها في الكتابة التقليدية .

(٥)

أصبحت الأشكال الاحتفالية ، بعد تمثيلها في كتابة أدبية ، وسائل هائلة لكشف مستويات عميقة في الحياة الفردية والجماعية . وقد استفاد من هذه الأشكال أدياء عديدون ، منهم - كما يربص باختين - : رابليه ، سرفانتس ، بوكاشيو ، ديبرو ، إدجار آلان بو ، جوجول ، دوستوفسكى^(٦) . وإذا كانت ملامح « الروح الكرنفالية » قد اكتسبت سمات متباينة في تمثيلها عند هؤلاء الكتاب : واقعية ، أو شعرية رومانتيكية ، أو ستمتتالية ، أو مأساوية . . إلخ ، فإن السمات الكرنفالية تختلف عبر تمثيلها من كاتب إلى آخر ، بل قد تختلف من عمل إلى غيره عند الكاتب الواحد ، كما نلاحظ في العاملين اللذين نتوقف عندهما من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

(٢)

« الخمار » مكانا ، بهذا المعنى ، تصبح البؤرة الأساسية في بناء عالم « الحقائق القديمة .. » ، كما يصبح « الإسكافي » — على مستوى الشخصيات — البؤرة الأساسية في هذا العالم .

« السوق » ، و « الدكان » مكانان آخران يشار إليهما كثيرا ، ولكنها يظلال بمشابهة مكانين مؤقتين — أشبه « بمحطتين » — للوصول إلى الخمار . ويضاف إليهما أيضا ، بدرجة أقل حضوراً ، كل من باب بيت الإسكافي (بما يربط به الباب ، عموماً ، من علاقة انتقالية استثنائية على مستوى الزمن) الذي يتوقف عنده مرتين فحسب ، والمخفر الذي لا نراه ولكن — فقط — نعرف أن الإسكافي قد سيقن إليه وقضى به أسبوعاً .

« السوق » و « الدكان » ، وباب بيت الإسكافي ، و « المخفر » ، كلها تنتمي إلى « جميع » العالم بالنسبة للإسكافي ، بما تفرضه كل هذه الأماكن عليه من إحساس بالتعاسة والاعتراب وفقدان التواصل والالم . بينما الخمار ، وحدهما ، « جنة » هذا العالم ، بما تحمله له من وهم بالسعادة والتواصل مع الآخرين ، والتحقق . الخمار هو المأوى الحقيقي له . والخروج منها — في حقيقته — خروج إلى الضياع وفقدان المأوى .

في « الخمار » ، المقابل الفنى هنا للساحة الاحتفالية ، يتم إهدار القوانين الصارمة ، والمواضعات ، والمحظورات ، والقيود التي ترتبط بنمو الحياة العادية ، لكي يصبح — بمساعدة الخمر — قانون التعامل بين السكارى القانون الوحيد . هنا ، في الخمار ، يحقق الإسكافي مع أصدقائه ، أو مع الذين يشاركونه أو يشاركونهم الشراب ، حياتهم الخاصة — وإن كانت مؤقتة ، وتواصلهم الخاص — وإن كان مؤقتاً أيضاً . ومن خلال هذا التواصل ، وهذه المشاركة ، تقترب الخمار من أن تكون « يوتوبيا » وهمية ، وتصبح محاولة للإسكاف بالإنسان في خروجه على كل ما يفصله عن الآخرين ، ويقسم بينه وبينهم الجدران على المستوى الحقيقي والمجازي معا ، خاصة في عالم المدينة الذي ينهض على هذا الانفصال .

وفي هذه « اليوتوبيا » الوهمية تسقط أشكال التقسيم بين الشخصيات ويندمج الفرد في « وحدة وثيقة » . الإسكافي

وأحداثاً متعددة حول عالم واحد وشخصية واحدة ، يوجد نوع خاص من الوحدة الإطارية التي تتغاضى عن التسلسل الزمني أو التراتب المنطقي . تقع دوائر شبه مستقلة ، داخل هذه الوحدة الإطارية، هي الحلقات السبع في العمل . وفي مركز كل دائرة/حلقة ، من هذه الدوائر/الحلقات ، تقسم شخصية « إسكافي المودة » بوصفها شخصية رئيسية .

(١ - ٢)

تجمع « الدورات — الحلقات » السبع في « الحقائق القديمة » بين عناصر صياغية فنية متعددة ، متباعدة على مستوى انتمائها إلى أشكال موروثية . فمع البعد الواقعي المتمثل في الارتباط بالزمن الإطار ، والمتجسد في بعض الأحداث ، هناك اعتماد على المبالغة الساخرة ، والافتانازيا ، والأحداث الخرافية ، وصياغة الشخصية التي تستعيد صياغات « الأبطال الساعرين » في مناطق متعددة من الموروث القصصي العربي والإنساني .

وغالبية هذه « الدورات — الحلقات » السبع ، التي يجمعها راو واحد موازٍ للشخصية المحورية ، تبدأ بشخصية إسكافي المودة الذي يبحث دائماً — عن طريق الاحتيال غالباً — عن كيفية أو وسيلة يتمكن بها من شرب الخمر . كما أن أغلب هذه « الدورات — الحلقات » تنتهي به أيضاً .

وعلى مستوى التراتب الزمني المرتبط بتراتب الأحداث ، في هذه « الدورات — الحلقات » ، نجد أن الأولى تقع أحداثها في ليلة ما ، والثانية في فجر هذه الليلة ، والثالثة بعد أسبوع . أي أن هذه الدورات الثلاث الأولى قائمة على نوع من التعاقب . ولكن الدورات الأربع الأخرى تشكل كل واحدة منها دورة جديدة ، منفصلة عن سابقتها ومستقلة عنها زمنياً .

ولكن ، في هذه الدورات السبع جميعاً ، تظل « الخمار » هي البؤرة الأساسية التي تنسرح منها ، أو تنسرح فيها ، الأحداث ، سواء في داخل الخمار نفسها ، أو في الخارج المرتبط بها .

فالإسكافي في الدورة الأولى يكون قد خرج لتوه من الخمار . وفي الدورة الثانية يكون أيضاً قد خرج لتوه منها . أما الدورات الخمس الأخرى فتضع معظم أحداثها داخل الخمار .

الشعبي والكلاسيكي ، في الأدب المحل والإنساني ، كما ترتبط - من جانب آخر - بعمل الكاتب الذي أضاف إلى هذه الصياغات إضافاته الخاصة . إن هناك ما يربط شخصية الإسكافي بأبطال « الديكاميرون » ، في سعيهم للاستمتاع والراحة ، ونائم عن الإحساس بالمسؤولية إزاء واجبات ما ، وهناك ما يربط شخصية الإسكافي بنوع خاص من الشخصيات انتشر في العديد من حكايات « الشطار والعارين » العربية ، كان « يتوسل بالحيلة والمخاتلة والدهاء في خداع الناس »^(٩) ، وهناك ما يربط شخصية - الظرفية - المحورية في العمل - بتلك الشخصية التي ارتبطت بالمقامات العربية ، وتعلقت بوجود « رواية » أو « بطل » ظريف ، محوري « والإسكافي يرتبط ، من خلال سعيه لكشف التناقضات والزيف من حوله ، بشخصيات المحتالين في أدب الاحتفال عموماً ، الذي كان في مجموعته « سفيرة مرة من الزيف الاجتماعي »^(١٠) . كذلك ترتبط صياغة شخصية الإسكافي ببعض الشخصيات الفنية الشعبية ، مثل شخصية « علي الزين » في « ألف ليلة وليلة »^(١١) وفي سيرته . ولكن الأصرة الواضحة بين شخصية الإسكافي والشخصيات الفنية الموروثة ، هي تلك القائمة بينه وبين شخصية « معروف الإسكافي » في « ألف ليلة وليلة » ، وإن كان الكاتب يقيم بين الشخصيتين نوعاً من « التمثل المقلوب »^(١٢) .

ولكن ، مع كل هذه الأوصاف التي تربط شخصية « إسكافي المودة » بشخصيات موروثة ، فإن لها خصوصية تميزها عن هذه الشخصيات ، إذ إنها لا تقوم على صفات أحادية الاتجاه (شأن معظم الشخصيات الموروثة) ، فهناك ما يربطه ، أيضاً ، بالشخصية المسماة « ابن البلد » ، والشخصية المسماة بـ « الفهلوي » (وفي الحاصل المعروفة عنها ما يشير إلى الجمع بين عدة صفات متناقضة)^(١٣) ، مما يتجاوز الأحادية المشار إليها) ، كذلك يظل إسكافي المودة خارج نطاق المحتال غير المرتبط بأية أخلاق (كما عرفته الرواية الأوربية خصوصاً) ، الذي لا يعرف « الندم » (ما الإسكافي) بحاسب نفسه على سوء أفعاله - « انظر الدورة الأخيرة في « الحقائق » . . » .

إن هذا « التركيب » في صياغة شخصية الإسكافي ، فضلاً عن ارتباطه بمنجز الرواية الحديثة التي تجاوزت أحادية الرواية الرومانتيكية ، يرتبط بصياغة احتفالية ممثلة في المبدأ المشار إليه .

يجلس مع العربي والتاجر والخياط و « المعلم » الثري وسمسار الشقق (وكلهم مسلمون) ، واليوناني المسيحي يقدم المشروبات للجميع ، ويبدو شخصاً حمياً للجميع ، وهكذا ، وإن ظلت « الحسابات » التي تتنتى لجحيم العالم قادرة على أن تنسل إلى هذه البيوتوبيا ، فهذا جزء من تأكيد طابعها الوهمي .

ويؤكد الطابع الوهمي لهذه البيوتوبيا ، من ناحية أخرى ، أن الخمر التي تسقط الفواصل في وقت ما ، هي نفسها التي تحصد هذه الفواصل ، بشكل أكثر وطأة ، في أوقات أخرى . فالخمر التي « تجلب الفرح في حين » ، هي نفسها التي « تجلب الحزن في حين » ، كما تؤكد هاتان الجملتان من « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

كذلك تأخذ الخمر طبيعة مزدوجة ، حيث تصبح أداة للتجاوز المؤقت للمواقف الطبيعية وأداة للتعبير عنها وتأكيداتها في آن : « ذلك يشرب لأن معه مال (كذا) .. وهذا يشرب وليس معه مال .. والذي يشرب لأنه لا يملك مالا .. وذلك الذي يشرب لأنه لا يملك مالا » (الحقائق القديمة . . - ص ١١٤) . يضاف إلى هذا أن الخمر التي يشربها الإسكافي ، عادة ، هي - في النهاية - خمر « رديئة » « مغشوشة » ، تنسب الأمراض ، وتجعل الواهمين ، المنغمسين في جتتهم الاحتفالية المؤقتة ، يفقدون من تأثيرها على صدادع .

إن الحمارة ، بهذا المعنى ، هي التكتيف الفني الاحتفالي لكل الأماكن ، وزمنها - كما سنرى - تكتيف لكل الأزمنة ، والحمارة ، بذلك ، هي إسقاط ونفي لكل الأماكن . وكل الأزمنة .

(٣)

تقوم صياغة شخصية الإسكافي على مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، وهو مبدأ جوهرى في البنية الاحتفالية ، إذ تجمع هذه الشخصية بداخلها بين الحمارة والحكمة ، بين الجدية والطابع الساخر ، بين الأنانية وإنكار الذات ، ويقترن فيها الخير والشر ، والقدرة والعجز ، جميعاً .

هذه الصياغة المركبة ، ترتبط - من جانب - بكون هذه الشخصية امتداداً لصياغات شخصيات متعددة في الموروث

يلخص هذا التداخل ما يقوله « الإسكافي » « للأندى » : « تلك هي الدنيا يا سيدى الأندى : حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم » (ص ١١٤) . ومن هذا المستوى نجد تلك « الرؤيا » التي يقصها الإسكافي ، بلغة تمثل لغة الإنجيل ولغة بعض المتصوفة ، والتي عاشها أو رآها وهو حبيب بالمخفر : « نظرت من عين فرأيت النور في البحر ورأيت كل من اقترب من البحر احترق . مرّ الوقت بظلام ونور وظلام ونور (. . .) » (. . .) وسمعت الرجل يقول لي انظر (. . .) ورأيت بمعنى هاتين كومة المال يحترق ، ورأيت الشوارع تقطعها الشوارع »^(١٤) (« الحقائق القديمة . . » ص ١١٥ — وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا) .

(٥)

من المقطع الأول ، في « الحلقة — الدائرة — القصصية الأولى » في « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، نواجه المفارقات والتناقضات ومبالغات القصص الاحتفالية : « حين رأى — وقد أنهكه — السير الطويل وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى (المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبه التي تليس بالظلم من فرو الدب — بأكلا عجلًا مشويًا ودجًا روميا وطاووسًا عشيًا وحوتًا مقلًا ، بعد أن شربا — من جيد الخمر تسع زجاجات . . وأمامهم تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبجهم شاحنة) . . صرخ هو الجائع الخافي العارى — صرخته الأخيرة ، وارتمى في حضن أمه الأرض »^(١٥) ليستريح (« الحقائق القديمة . . » ص ٨٣) .

هنا ، مع بنية الصورة الاحتفالية التي تسعى إلى أن توحد بداخلها كلا قطبي التناقض : الجوع والتخمة ، العرى والبالطون من فرو الدب » ، الأسفل والأعلى . . الخ — نجد — ضمن عناصر هذه الصورة الاحتفالية — تلك الغرابة بالقياس لما هو عادي ، وبالمبالغة في التصوير مع الميل إلى ما هو كوميدى وساخر ، لكنه ينطوي على مفارقة مأساوية مرتبطة بالتناقض الطبقي الصارخ ، فضلا عن انعكاس أحد القطبين في الآخر (انعكاس العالم داخل المطعم الفاخر بما فيه ومن فيه — من طعام كثير ومن شخصيات متخمة — في بعصر ووعي الإسكافي — الجائع المتهلك الخافي العارى — خارج المطعم) . .

وحسب هذا المبدأ ، يمكن فهم كشف الإسكافي للتناقضات من حوله ، بصراحة مطلقة ، وفي الوقت نفسه إقامة حياته كلها على أكاذيب لا تنتهي . فمثل هذا التناقض يرتبط بمنطق الاحتفال ، حيث يصير كل شيء فيه ، الحقيقة واللهو والجدية وصغار الأمور وكبارها ، بلا رقيب يميز بين « الصواب » و « الخطأ » كما تم التواضع على معايير كل منها خارج الاحتفال ، بل تصاغ لها معايير أخرى ، احتفالية ، مختلفة .

(٤)

يتمزج في أحداث « الحقائق القديمة . . » ، حل نحو فريد ، ما هو واقعي وخرافي وحلمي معا ، فمع كل الأحداث الواقعية في هذا العمل ، نجد أحداثا تنتمي لعالم تناسخ الأرواح ، وتحولات الكائنات ، مع بعض الأحداث التي تنتمي للحكاية الخرافية . ومن هنا تبدو أحداث هذا العمل مرتبطة بعنوانه الرئيسي التكرار مع كل دورة من دوراته ، إذ يبدو عالم « الحقائق القديمة . . » كأنه محاولة للارتداد إلى ذلك العالم القديم ، الخرافي ، الذي لا يزال « صالحا لإثارة الدهشة » ، والذي يطفو على السطح مرة — أو مرات — أخرى ، حين لا نستطيع « الحقائق » الرائنة ، ولا المنطق القائم ، أن يفسر موقفا ما ، في « واقع » يتجاوز بتغيراته كل منطق .

هكذا ، نجد المخمور الواقع على الأرض ، عندما يواجهه الدركى ، « يرتد » عقله إلى « الحقائق القديمة » فيحتال على الموقف ويتحول إلى حجر (« الحقائق القديمة » ، ص ٥٩) ، وهكذا نجد المخمور نفسه ، في موقف آخر ، يستعين بشيطانه فيتحول إلى خروف (ص ٦٤) ، ثم يضارقه هذا الشيطان بمجرد أن يذكر اسم الله ، فيتحول مرة أخرى إلى آدمي يضاجع زوجة الدركى . . الخ .

هذا المنحى الخرافي الذي يتخلل أحداثا واقعية ، الذي نجده في سرد الراوى ، نجده أيضا على مستوى وعي الشخصيات ، مرتبطا ، أيضا ، ببعض الأحداث (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ٧٧) .

ويجانب هذا المنحى الخرافي نجد منحى آخر مرتبطا بمستوى « حلمي » يتواشج مع الأحداث الواقعية ويتداخل معها .

لحم الناس ولا لحم الحيوانات» (ص ١١٤) ، ونرى معه ، ومن خلال تحليلاته - التي تشبه الحقائق - قوانين « لعبة السوق » ، التي تجعل من يحكم السوق « يحكم الدنيا » أو يشارك في حكمها (راجع ص ١٢١) .

وتشارك الشخصيات القصصية في طقس التعرية الاحتفالي بما يكشف عن مستويات أخرى في عوالم وعلاقات هذه الشخصيات . في الخمارة التي يجتمع فيها الإسكافي والمعلم والخياط وسمسار الشقق المروشة ، يدخل الجميع في طقس التعرية ، وسرعان ما تتهدم الجدران القائمة على الحفاظ على المراضعات الاجتماعية الكاذبة والمجاملات الزائفة^(١٦) ، فيبدئ النكتة الفاحشة التي يروىها الإسكافي ، والتائدة الفاحشة التي يروىها الخياط ، والضحكة كرفالي أساسى (الذي يرمى قلبه « ريباين من فضة نقية على بلاط المكان » (ص ٩٤) ، يتصارع الجميع حول ما يروونه من واقعهم الخارجى المؤلم ، الجحيمى ، الذى يحيط بهم ، وحول ما يروونه من أنفسهم .

وفي مرحلة أعلى من الحياة داخل اللجنة الوهمية المؤقتة ، وبسبب من تصاعد تأثير الشراب ، تسقط الجدران بين هذه الشخصيات ، ومع اكتمال طقس التعرية يجابه بعضها البعض ، « فيفضح » الخياط المعلم ، و « يفضح » المعلم الخياط (راجع ص ٥٨) .

(٧)

يقوم العالم القصصى في « الحقائق القديمة » على نوع من الجدل بين الفرد والجماعة ، وهذا الجدل ، في تجسيده داخل « الحقائق » يوازى جدلا بين الوجود مع الحمر والوجود بعيدا عنها . مشكلة الإسكافي ، بعيدا عن الخمارة والحر ، تكمن في تساؤله الدائم وهو وحيد : « هذا يوم يحلوه فيه الشراب .. لكن كيف ؟ » . واجابته العملية عن هذا التساؤل (بتحايلاته ، ثم نجاحه في دخول الخمارة وتعاطى الشراب) ترتبط بتحقيق وجوده مع الآخرين الذين يتحايل عليهم ، أو الذين يشرب معهم ، أو الذين يتحايل عليهم ويشرب معهم أى أن هذه الإجابة عن تساؤلاته ، لا يمكن أن تتم بعيدا عن الآخرين ، ليس فقط لأنه لا يملك المال الذى قد

وكل هذه العناصر أساسية في الصورة الاحتفالية ، التى ينعكس فيها القطب العلوى في القطب السفلى (حسب « مبدأ الهيئات في ورق اللعب » - بتقريب باخستين) ، حيث يجتمع طرفا التناقض ، وينظر أحدهما في وجه الآخر .

(٦)

يقوم مفهوم « التعرية » ، الاحتضالي ، أو الصراحة التى لا تتقيد بالمجاملات ، بوصفه عنصراً أساسياً من العناصر التى ينهض عليها تجسيد العالم القصصى في « الحقائق القديمة .. » ، ويقوم الإسكافي بدور أساسى في هذه التعرية ، بما يعرله عن نفسه وعن الآخرين ، وبما يطرحه - دائما ، ويدون سياق غالباً - عن نفسه وعن الآخرين .

فمعظم الأحداث والوقائع والمعلومات التى نعرفها عن الإسكافي (منذ أن جاء - على سطح قطار يحمل الفحم - من قريته بالصعيد البعيد) ، والكيفية التى يجيها بها حياته - حياة « القرد مكشوف العورة » (ص ١٠١ وما بعدها) - يقوم هو نفسه ، وليس الراوى ، بتقديرها لمن حوله ، بشكل من أشكال التعرية والصراحة المطلقة ، التى تبدو - على مستوى ظاهرى فحسب - متناقضة مع « كذبه الاحتفالي » .

تمتد هذه التعرية - من حيث هى موقف احتفالي أصيل - لتشمل ترمز حول الإسكافي أيضا . هو يعرى نفسه كما يعرى الآخرين ، والآخرى - بدورهم - يدخلون في طقس التعرية - خاصة داخل الخمارة - فيعري بعضهم بعضا . إن عين الراوى التى ترى كل شيء لا تغفل شيئا مما تراه ، والراوى الذى هيمن على تراث الرواية الرومانتيكية ، يتراجع هنا ليقيم « روايات » الشخصيات القصصية ، وحواراتها القائمة على التعرية المتبادلة - هذا الراوى الذى يتم من خلاله ، ويواسطه ، تعرف التفاصيل المتعلقة بشخصيات العالم القصصى .

من تعرية الإسكافي ، القائمة على معرفته بالعالم من حوله ومعرفته بنفسه ، نرى أبعاد هذا العالم القصصى الخافى ، ونواجه مفارقات الواقع الخلد ، الذى أفرزته فترة السبعينيات في مصر ، بتناقضاته المتفاقمة - نرى - من خلال تلخيص الإسكافي وبلغته الخاصة - اختصار العالم الطبقي في : « ناسا ! تحب أكل الحيوانات ، وناسا ! تأكل لحم الناس ، وناسا ! تأكل

كل منها في الآخر شيئا ، حتى تقهرهما الظروف على أن يعتمد كل منها عن الآخر مرة أخرى ،^(١٧) لذلك يسعى إلى الاندماج مع من حوله داخل الحمارة ، ودخل حمارة « غالي » بوجه خاص . وإذا دخل الحمارة يختار أقرب طاولة لباها « حتى يراه كل داخل للحمارة ويحرمه كل خارج من الحمارة .. الكل هنا يعرفه ، وهو يعرف الكل » (« الحقائق القديمة .. » ص ٩٣) . وهو ، حين يعود إلى الحمارة ، مثقلا بالحنين إلى الاندماج في الطقس الجماعي بعد أسبوع قضاه بالمخفر ، يخاطب نفسه على باب الحمارة : « كل الطاولات مشغولة ، أعرف الكل والكل يعرفني : الكل هنا يعرف الكل — لهذا أفضل أنا حمارة غالي » (« الحقائق .. » ص ٧٣) .

وحيث ينتهي طقس الاحتفال ، ينتهي معه هذا الاتصال بين الإسكافي الفرد وبين الجماعة ، أي ينتهي شرط الاندماج بين الإسكافي والآخرين ، وحيث يكون الإسكافي قد انتقل إلى « جحيم » العالم ، وحيدا يحدث نفسه ، ووحيدا يسعى — من جديد — إلى اندماج مؤقت آخر في دورة أخرى ، مؤقتة .

(٨ - ١)

الزمن ، في دورات « الحقائق القديمة .. » زمن احتفالي . ليس زمنا قصصيا بالمعنى المعروف ، وليس زمنا تراجميديا ، وليس زمنا بيوجرافيا يمكن التعامل معه بوصفه وحدات ثابتة . إنه زمن الحمارة ، زمن اغتيال الوقت ، زمن التحولات الجذرية من الفرح إلى الحزن أو العكس . وهو ، أيضا ، الزمن الذي يتم كسره والانتقال منه إلى زمن آخر ، مفارق ، غير احتفالي ، فيسب بين نهاية دورة وبداية دورة جديدة من دورات « الحقائق .. » .

في هذا الزمن الاحتفالي يختلط الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا : « هنا — بالعالم — الرجل المخمور العائد إلى بيته ماشيا على يديه وقدميه ، لا يصطدم بكومة اللحم سيوف ، وينادي الدركي المكلف بحراسة المكان ، ويخاطبه بمطالبة من لم يلق قطرة من خمر العرق الحارقة . يقول المخمور الذي لم يعد غمورا للدركي : من أي قرية أنت .. إلخ » (« الحقائق .. » ص ٧٥) ، وفي هذين الزمنين ، الحاضر والمحتمل ، يتحقق الانفصال بين كون الرجل « غمورا » وكونه « لم يعد غمورا » ، أي بين زمنه الاحتفالي وبين خروجه من هذا الزمن .

يستطيع به الحصول على الشراب وتعاطيه بمفرده ، ولذا أيضا لأن عالم الاحتفال لا يكتمل إلا بوجود الآخرين .

إن انفصال الإسكافي عن الآخرين يرتبط — أساسا — بوجوده خارج الحمارة، وإذا امتد هذا الانفصال إلى داخل الحمارة فإنه يندو انفصالا عارضا مرتبطا باختلاف درجات التحقق التي يجيها الإسكافي ، أي يندو اختلافا بين الإسكافي بمجرد دخوله الحمارة والإسكافي بعد بداية تناوله للشراب ، أي — بالضبط — يكون اختلافا بين « الإسكافي الصالحى » و « الإسكافي الشارب » : « وقال إسكافي المودة الصالحى لإسكافي المودة الشارب : ها هم يشاركونني طاولتي بعدما اكتظت الحانة .. » (ص ١٢١) . ولكن كل هذا لا يمنع أن يشعر الإسكافي ، أحيانا ، أنه بحاجة إلى أن يكون بمفرده : « .. إلى أفضل أن أكون بمفردي » (الصفحة نفسها) ولكنه يبرصد رغبته هذه في الانفصال عن الآخرين بوصفه رغبة طارئة عليه ، وشعورا غريبا عنه : « .. آه منه هذا الشعور الغريب » (الصفحة نفسها) .

الطقس الاحتفالي ، الجماعي ، في الحمارة ، الذي تجسده « الحقائق .. » ، ليس طقسا جديدا بالنسبة للإسكافي ، وليست الحمارة هي شرط تحقيقه الوحيد هنا « بل توجد بدائل أخرى ممكنة ، (أو كانت ممكنة في فترات أخرى خارج الزمن القصصى الذى تجسده « الحقائق .. ») لهذا الطقس . يقص الإسكافي عل « المولطف » — مستعيدا زمنا قديما — ذكرياته أيام كان جزءا ضمن مجموعة أصدقاء يشعرون بغيابه عندما يغيب : « خفيرو ببنديقة وساقى ورد وجامع قمامة » ، وكانوا جميعا يدخلون في طقس الاحتفال الجماعي عبر طريق تظلل تأثيرات « الحشيش وخررة المسل الأسود وجوزة الطيب » ، حيث كانت جماعتهم تمتد لتصبح نوعا من « وحدة كائنات » وهمية ، يمكنهم من خلاها أن يروا « للورد عيوننا كميون الحيوانات » (راجع « الحقائق القديمة .. » ص ١٠٢) . وهذه الوحدة التي تشير إليها الإسكافي مسترجعا « زمن الوقائع » القديم ، بين أربعة أصدقاء يموت أحدهم ، سوف يتم تناول وحدة موازية لها ، بوضوح أكبر ، في رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

خارج طقس الاحتفال الجماعي ، المؤقت ، يبلى الإسكافي « كانه محكوم عليه بالعزلة ، فإ إن يقترب من إنسان ، ويمس

مصر ، حيث عالم التناقض المتزايد بين الأثرياء والفقراء ، والغلاء الذى يستفحل ، والقوادين ، والموظفين الذين زُحزحوا عن مكانتهم القديمة ، والتخريب وتجارة المخدرات ، والحلم بالسفر إلى بلدان عربية نفطية ، واختراق سلك الحكومات وكسر الحدود .. إلخ .

هذا الزمن الإطبار ، يتجسد فى عالم « الحقائق .. » ، بالنسبة للشخصيات القصصية ، كأنه « زمن القسيمة » ، أو « آخر الزمان » (١٩) ، حيث بيتل — بمثل هذه الآفات « الخائف » غلوقاته كلما اقترب آخر الزمان « (الحقائق القديمة .. » ، ص ١٠٣) ، كما يشار « لآخر الزمان » ، هذا على أنه « زمن كلب » (ص ٩٠) . ولا مهرب من وطأة هذا الزمن ، لدى شخصيات عالم « الحقائق .. » ، سوى بالانغماس فى الشراب ، أى بالغياب فى الزمن الاحتفالى الوهمي :

« صرخ إسكافى المودة :

— دعونا لنشرب .. نحن فى آخر الزمان .

وزعن غياط الخفة :

— آه لنشرب .. إنه آخر الزمان .

ويبقى المعلم بصقة كبيرة :

— لنشرب .. ولنطلب السر لنبتنا .. ولنسب آخر

الزمان حتى يرحمنا الله » (« الحقائق القديمة .. » ،

ص ٩٥) .

(٩ - ١)

يتشبع حوار الشخصيات فى « الحقائق القديمة .. » بطابع خاص ، احتفالى . ونلاحظ ، بوجه عام ، أن هذا الطابع يبرز فى حوار الشخصيات داخل الحمارة ، أى فى الأوقات التى تحيا فيها مجتبتها الاحتفالية . ومن هنا تبرز الصراحة المطلقة ، والتعريفة فى هذه الحوارات . بينما يتنقى الطابع الاحتفالى عن حوارات الشخصيات خارج الحمارة ، حيث تتسم هذه الحوارات بالكذب ، ويتقصص اللغة الرسمية ، المتكلفة ، إذ تضطر الشخصيات للتعامل مع رموز تنتمى لجميع العالم . وعلى هذا المستوى الثانى ، نجد أن الحوار الملحد ، بين شخصيتين محددين ، لا يصبح مجرد حوار بين شخصين ،

ونجد تغفل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، بالمثل ، فى النقاش أو الحوار الاحتفالى ، التفصيل ، بين السمسار والمعلم (راجع « الحقائق القديمة .. » ص ٩٧ — ٩٨) ، كما نلاحظه فيها أشرنا إليه من أن الإسكافى يسمى نفسه إسكافى المودة ، أى باسم الدرب الذى يأمل فى أنه « سوف » يتنقل إليه ، وربما لن يتنقل إليه أبدا .

تغفل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، هنا تعبير عن انفصال الشخصيات عن زمنها القائم ، الحاضر ، الذى ينتمى للزمن الإطبار ، أى لزمن « الحميم » ، وتعبير عن محاولة هذه الشخصيات — المستحيلة — لأن تحيا فى زمن « الجنة » الاحتفالى . وهذا التغفل ، الذى يعكس قداخل الأزمنة فى زمن واحد ليس تعبيراً عن ثبات واستمرار قيم قديمة موروثه (كما هو واضح فى أعمال الكاتب الأولى) ، بل يرتبط بسمه الزمن الاحتفالى من حيث هو زمن عوّل لكل شيء ، مجدد لكل شيء ، زمن يجتوى كل الأزمنة التى تسقط فيه .

من الطبيعي ، فى هذا الزمن ، أن تكون المقاميس المستخدمة فى تحديده مستمدة من الحدّ الفاصل بين بداية الاحتفال ونهايته . ليس هناك فى عالم « الحقائق القديمة .. » أية إشارة إلى الوجدات الزمنية « المفتة » المعروفة ، التى تستخدم الساعات — مثلاً — لتحديدها . الإسكافى يعود إلى داره — حين يعود — عندما يهمل الدهكة من فوق أسطح الدور (ص ٦٣) ، وهو غالباً الميعاد الذى (كانت) تغلق فيه الحمارة أبوابها . والإسكافى ينظر حوله فىرى النور يهزم الظلام فيخمن الوقت (الصفحة نفسها) . وهذا الإحساس بتغير الوقت ، المقترن بالإحساس بنهاية الاحتفال ، هو نفسه الذى نجده — مثلاً — فى بعض قصائد أبى نواس الحميرية التى يصبح فيها « هجوم الصباح » إيلاناً بوقت آخر ، وعالم آخر ، مغاير لوقت تناول الخمر وعالمها (١٨) .

(٨ - ٢)

مع هذا الزمن الاحتفالى ، الخاص ، تظل هناك إشارات لزمن عالم « الحميم » ، أو للزمن الخارجى — الإطبار — الذى تدور فيه أحداث « الحقائق القديمة .. » ، ومن خلال هذه الإشارات تتجسد التحولات التى تمت فى فترة السبعينيات فى

بلفتين التنتين ، فحسب ، بل يصبح بنية مفتوحة حوار أكبر ، تنسج للغات أخرى يمكن أن تنسج لدوائر ومؤسسات ، وانتهاءات اجتماعية ، تتجاوز الشخصيتين المتحاورتين .

المخمور الذى يصادف الدركى فى آخر الليل وسط الطريق ، والذى يرى فى هذا الدركى رمزا مثالا لجحيم العالم ، يمكن أن يقوده الى المخفر (بسبب سكره ، أو بسبب إحذائه ضيقة ، أو لأى سبب مفتعل آخر) ، يخرج من جنته الاحفالية ، ويزول عنه تأثير الخمر ، فيخاطب الدركى بلسان من لم يذق قطرة واحدة من الخمر ، متمصاً لغة السلطة الدعائية مثلة فى صفحتها الرسمية : « أى مدن العالم تلك التى تدس لنا (...) وهل من جائع فى ربوع وادينا الحبيب ا ا هل من عراء فى بلادى .. وها أنت ترائى يا سيدى الدركى متعلا .. وها أنا أراك كذلك .. وكلنا متعلون .. وسيد إقليمنا عادل » ثم يحدثه عن « صحيفة اليوم » التى اشتراها ، وضاعت منه ، والى رأى فيها - كما يقول - صورة « سيد إقليمنا » ، « العادل » ، الذى « يحمل ميزان العدل بيمينه - سلمت منه - يسراه - سلمت يسراه - يلوح لنا نحن جموع شعبه الوفى الأي الخالد » (« الحقائق القديمة ... » ، ص ٥٧ ، ٥٨) (٢٠) .

إن الاسكافى ، الذى أفاق مجبراً لشره من تأثير الخمر ، لا يتمص هنا لغة أخرى ، قائمة على « الكليشيهات » الدعائية ، بل يتمص لغة كاذبة تماماً . إنه لم يعد يرطن باللغة الرسمية التى ترطن عن « الوادى الحبيب » و « المدن التى تدس لنا » و « سيد الإقليم العادل » و « الشعب الوفى الأي الخالد » فحسب ، بل أصبح فى غمرة تقمصه لهذه اللغة ، الدعائية يقدم صورة كاذبة حتى عن نفسه هو ، فيفخر أمام الدركى بأنه « متعل » غير جائع ، رغم أن الراوى ، الموازى له ، قد ذكر فى الصفحة السابقة مباشرة أنه « جائع حاف عار » (انظر ص ٥٦) .

هذا المنحى الحوارى ، الذى يقوم على نوع من تضمين كلام الشخصية لكلمات وتعبيرات الغير ، وعلى التشيع بروح درامية (والذى يسميه باختين بـ « الجبكة الداخلية » للحوار ، حيث تصبح الشخصية نفسها ، ومن ثم لغتها ، تعبيراً عن حضور لغات وشخصيات ، أو « مؤسسات » أخرى) هو ما نجده

عموماً فى حوار الشخصيات خارج الخمارة وخارج الاحتفال (انظر حوار « الحياط » مع كل من « الإسكافى » و « المعلم » فى « السوق » - ص ٩٠) . ولكن داخل الخمارة ، عقب اكتمال طقس الاحتفال ، تسقط من الحوارات كل الأتعة والمجاملات ، وتقمص تهذيب اللغات الأخرى ، أى تسقط كل أشكال الحفاظ على المواضع (انظر حوار الحياط مع الشخصيتين المذكورتين ، قبل نهاية هذه الدورة ، داخل الخمارة) .

(٩ - ٢)

فى لغة الحوار ، سواء الاحتفالى الصريح أو المشيع باللغة الرسمية الكاذبة ، وفى لغة السرد ، جميعا ، تمثل « السخرية » ملمحاً أساسياً ، احتفالياً أيضا .

فى الحوارات « المشيعت » بكلمات الغير « تتجسد المفارقة الساخرة المسماة بمفارقة « الكشف عن الذات » ، إذ تعرض صورة عن الذات مغلوطة ، أو متعارضة مع الصورة التى كونها القارئ من معرفته بالحقائق الأخرى عن هذه الشخصية ويجانب هذا النوع من السخرية « فى لغة الحوار ، نجد أشكالا أخرى من السخرية على مستوى لغة السرد ، ويتحقق جزء من هذه الأشكال فيما تقوم به لغة « الحقائق القديمة ... » من إعادة صياغة للعبارات السائرة المسكوكة ، بصورة ساخرة ، حيث - على سبيل المثال - عبارة : « لا وألف لا » تتحول إلى « وقال : نعم وألف نعم .. هذا خروف لا صاحب له » (ص ٦٤) (٢١) .

كذلك لا يفصل المنحى « التجسدى » ، الذى يلاحظ فى عالم الكاتب عموماً ، عن طابع السخرية فى هذا العمل ، فمعاناة الإحساس بالبرد لعدة سنوات يتم تجسيدها هكذا : « مر على شتاء أصفر بأسنان : ومر شتاء يصنع الفضا بالأقلام .. إلخ » (« الحقائق القديمة ... » ، ص ١٣) . كذلك يتم تجسيد حالة السكر الشديد التى يصل إليها المخمور هكذا : « شرب وشرب وشرب حتى رأى جاره حمارا ببردة ورأى الساقى قطارا يمدخنة يصفر ويمشى على قضبان » (ص ٦٩) .

عبر هذه الأشكال الساخرة ، يتحقق ما يسميه باختين بـ « الضحك المختزل » أو « الضحك من غير صوت » ، من

الطبيعويون اليونانيون الأوائل^(٢٤)، كما يستعيد، في عنصره الأول والثاني (التراب والماء)، مادة الخلق الأولى كما وردت في التوراة والقرآن وعشرات الأساطير القديمة^(٢٥).

ومع كل هذه الاستعدادات، والإشارات، لأوليات الحياة والحضارة والخلق، يسمح عنوان الرواية، دلاليا، بتفسيرات عدة. ولكن مع التفسيرات المحتملة كلها يظل العنوان مرتبطا بمنحى تعليلي خاص بالكاتب، الذي يحاول أن يجعل روايته، بمقاطعها القصيرة ومفتحتها، أشبه «بتصاوير» أو لوحات، مرتبطة بالمادة الأولية نفسها التي استخدمت، عبر حقبة عدة، في مصر خصوصا، استخداما واسعا.

(٢ - ١)

تتكون «تصاوير...»، من أحد عشر مدخلا على لسان «إسكافي المودة»، وخمسة وعشرين مقطعا رئيسيا على لسان الراوي. وتنهض أحداثها على تفاعل وتداخل بين مداخل الإسكافي ومقاطع الراوي، حيث تتضمن المداخل، في بعض المواضع، أجزاء من الأحداث الروائية، وتتضمن أحيانا تعليقات على هذه الأحداث (منحى يجعلها تستعيد إحدى وظائف الكورس الإغريقي القديم التي ارتبطت بالتعليق على الأحداث أو باستخلاص العبرة منها). أما سرد الراوي، (الذي يغطي - بالطبع - منظورا أرحب من منظور الإسكافي الذي يمثل شخصية واحدة، وإن كانت محورية، ضمن شخصيات أخرى في الرواية) فيتم فيه تمجيد الأحداث الروائية وتقديم الشخصيات... إلخ.

وتتأسس بهذا التفاعل، جدلية واضحة بين ما هو «ذاق» وما هو «موضوعي» في الرواية، بين مداخل الإسكافي وبين مقاطع الراوي، ويتأسس الطرح الأساسي للعلاقة بين الفرد والجماعة الذي تقوم عليه الرواية، بأحداثها التي تنأى عن الطابع «الخترافي» في «الحقائق القديمة...»، وتحمل عمله طابعا واقعيا، كابوسيا أحيانا، ملمحه الكابوسي جزء من ملامح «الواقع» نفسه، وهو واقع عديد، يتجسد - على مستوى الزمن الخارجي للرواية - بإشارات واضحة، تكاد تكون تسجيلية، لفترة السبعينيات في مصر.

العلاقة بين مداخل الإسكافي، ومقاطع الراوي الداخلية، علاقة «استكمال»، من طرفين، لعالم واحد. إن الإسكافي

حيث هو عنصر من العناصر الاحتفالية الكرنفالية. وإذا كان هذا العنصر يترجع، إلى حد كبير، في عالم رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس» (التي سوف نتخذ طابعا أساسيا، حيث تبدأ بالموت وتنتهي به)، فإن العناصر الاحتفالية الأخرى تظل قائمة في هذا العالم.

ثالثا: «تصاوير من التراب والماء والشمس»

(١ - ١)

تستكمل رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس» عالم «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة». ولكنها عمل مستقل بعنوان مستقل، كتب بعد سنوات عدة من كتابة العمل الأول ونشره، فهي تختلف في بعض المستويات، مثل تجسيم الطابع الخترافي للعالم والاتجاه، بدرجة أكبر، نحو التعيين المكاني والزمني، وتأكيد فكرة العلاقة، داخل الاحتفال وخارجه، بين الفرد والجماعة.

ولكن، برغم هذه الثابتات بين العملين، تظل الأصرة قائمة أساسية بينهما. ولا يجسد هذه الأصرة وجود «إسكافي المودة» شخصية محورية مشتركة بين «الحقائق...» و «تصاوير...» فحسب، وإنما يجسدها - بشكل أساسي - استمرار الطابع الاحتفالي بين كليهما.

(٢ - ١)

يشير عنوان الرواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) إلى محاولة استعادة مفردات عالم أولى، قديم. فاستخدام الطين (التراب والماء) مع حرارة (الشمس) هو الوسيلة البدائية الأولى التي صنع بها الإنسان بعض أدواته قبل اكتشاف النار^(٢٦). وقد كانت هذه المواد الأولية تشكل عناصر أساسية في حياة الفقراء من المصريين القدماء (ومعظم الريفيين المعاصرين، أيضا، حتى وقت قريب) فمن هذه العناصر - التراب، الماء، حرارة الشمس - كانوا يرممون بعض لوحاتهم ويصنعون بعض تماثيلهم، ومنها - مع إضافة بعض «الطين» - كانوا يبنون بيوتهم^(٢٧).

ومع هذه الاستعادة لصورة أولية، ولعناصر أولية في صنع الحضارة، يحاول العنوان أن يشير إليها، فهذا العنوان يرتبط أيضا بالعناصر الأولية للحياة - نفسها - التي توقف عندها

الواحدة كما أشرنا - وفي هذا المنظور الأكبر يتحقق العالم الاحتضالي في الرواية على مستويات متنوعة ، تشمل الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واللغة السردية والحوارية جميعا .

(٣ - ١)

الإسكافي ، الذي بدا في عالم « الحقائق القديمة .. » مراقبا ، غير مهال ، « يستمتع بسحريته الكلية ويتعالى المستر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث » ، يتغير قليلا هنا ليصبح « إسكافي المودة المشارك المقهور - ربما بسبب تقليد عن المشاهدة ومحاولة أن يفعل شيئا »^(٢٦) ، وهذا التغير يترتب عليه ، في الرواية ، تجاوز التركيز الكامل على شخصية الإسكافي كشخصية محورية .

إن الإسكافي الفرد الذي لم يكن صريحا مع أحد ، متحايلا على الجميع ، في عالم « الجحيم » ، في « الحقائق القديمة .. » ، يدخل في علاقة حميمة مع « قاسم » و « رجب » و « فتح الله » ، ويقوم - في عالمي « الجنة » و « الجحيم » معا - بتعرية نفسه أمام هذه الشخصيات ، ويقوم بمشاركتها بالتخطيط لتحايلاته وتنفيذها . ولذا يتخلل الإسكافي من كذبه الخاص ، وتحايلاته الخاصة ، في تعامله مع هذه الشخصيات ، فإنه يتخلل عن أية مسافة يقيمها بينه وبينهم . فالكلب ، في مثل هذا السياق ، هو « معنى من معاني المسافة التي يقيمها « الأنا » بينه وبين الآخرين »^(٢٧) .

ويرتبط نفى المسافة ، بين الإسكافي وبين قاسم ورجب وفتح الله ، بنفى المسافة بين كل منهم والآخرين ، بما يشبه محاولة تحقيق « وحدة جماعية » ، تنهض على تجسيدها الرواية ، وهي وحدة تقترب في تفاصيلها من فكرة « الخير في الجماعة » على نحو ما تناولتها بعض الحكايات الشعبية القديمة^(٢٨) وتقترب من فكرة « المؤاخاة » الشعبية في الوقت نفسه .

في حمارة غالي ، مع وصول الإسكافي وقاسم ورجب إلى ذروة الطغص الاحتفالي ، بعد أن « تهدمت كل الحوائط : حمة مشوية وحمرة وألفة جمعت أبناء مصر واليونان » (الرواية ، ص ١٧) ، « مد الثلاثة الأبدى فتشابكت ، وأقسموا بالحق والميث والملح والخبز والحمرة » أن يعيشوا من اليوم حتى الممات أخوة واحدة وهما واحدة في مواجهة الغير والمعدون ،

يشير ، في مدخله ، إلى بعض الأحداث التي يتم استكمالها في سرد الرواية في مقاطعه التالية ، وتعليقات الإسكافي على بعض الأحداث ترتبط بما ذكره الراوي من أحداث في مقاطع سابقة . والراوي يترك دور السارد في بعض المقاطع ليحكى بعض الحكايات الفرعية ، التي تضيء بعض أحداث وعناصر عالم الرواية ، أو تضيف أحداثا وعناصر أخرى تستكمل هذا العالم (انظر الرواية ، ص ٣٦ : ٣٨) .

(٢ - ٢)

من المقطع الافتتاحي الأول على لسان الإسكافي : (الناس بالناس .. والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن في كرب - فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقف أمام الصاحب مرفؤلة - إسكافي المودة ص ٣) إلى المقطع الافتتاحي الأخير ، على لسان الإسكافي (كنا أربعة .. ولم نعد أربعة .. وفي الذي جرى قولان وجرم له دافع وجنون حاصد .. وفي الذي جرى أسوأ ختام - إسكافي المودة . ص ٥١) تنضح لنا مفاتيح الدورة ، الوحيدة ، التي يقوم عليها عالم « تصاوير .. » ، والتي تبدأ بالموت وتنتهي به . كما تنضح لنا ، من ناحية أخرى ، الإشارة إلى الرحلة الموازية التي قطعها الإسكافي من بداية الرواية إلى نهايتها ، بكلامه بضمير المتكلم المفرد (وصاحبي - ووقف) إلى كلامه - أخيرا - بضمير الجمع أو الجماعة - (كنا - لم نعد) . وعبر مقاطع الإسكافي ، الأحد عشر ، داخل الرواية ، لن نجد استخدام ضمير الجمع سوى في هذا المقطع الأخير . ولكن المقطع الأول يشير إلى هذه الرغبة في الوقوف بجانب الصاحب ، (وهي رغبة تنطوي على نزوع للتضامن الجماعي) . وتوزع أوجه الخطاب - في انقطاعات الإسكافي - بين المونولوج الذي يحدث فيه الإسكافي نفسه ، وبين الخطاب الموجّه لأشخاص قصصيين (أي لأشخاص هم جزء من « الجماعة » التي يكون الإسكافي ، بنهاية الرواية ، قد أصبح يتكلم بضميرها) ، وبين الخطاب التعليلي لشخص غير محدد .

وفي المقاطع السردية ، الخمسة والعشرين ، التي تنتمي للراوي ، والتي تتراوح أطوالها بين ثلاثة سطور (المقطع الثالث) ، وعدة صفحات (المقطع الخامس والعشرين) ، تتداخل مستويات متعددة للسرد مما يجعل هذه المقاطع تتناول العلاقة بين الفرد والجماعة بمنظور أكبر من منظور الشخصية

الاحتفال ، ويدخل مع الإسكافي في نقاش سجالي حول مزايا كل من الخمر والحشيش (الرواية ، ص ٤٢ ، ٤٣) ، وهو نقاش يعبر عن فهمين متباينين - عند كل من الإسكافي وفتح الله - لإمكانية اكتمال طقس الاحتفال الجماعي . وفي هذا الإطار يبدو ، من ثم ، رفض الخمر رفضاً للجماعية كما يفهمها الإسكافي ، ويبدو رفض الحشيش رفضاً للجماعية كما يفهمها فتح الله .

إن تعليق تحقق « الجماعية » على وسيلة وهمية ما ، حمزا كانت أو حشيشا ، هو إشارة إلى الطابع الوهمي الذي تتحقق به هذه الجماعية في الرواية . ويلوح موت قاسم ، في نهاية الرواية ، في هذا الإطار ، تأكيداً لعبية هذه الوحدة الجماعية الوهمية ، إذ يندفع قاسم ، تحت تأثير هلوسات الخمر والحشيش معا ، إلى حيث تصدمه سيارة ، وترمي تحت أقدام أصحابه « كتلة » من اللحم والدم » (الرواية ، ص ٥٦) ، فيجبر أصحابه على أن يخرجوا ، غروجا كاملا ، من جنتهم الوهمية المؤقتة ، بخمرها وحشيشها جميعاً .

(٤)

عبر تناقضات ومفارقات الواقع الطبقي الذي تحياه الشخصيات في رواية « تصاوير .. » التي يتخلل رسدها (بجانب الطابع الساخر الذي وضح في « الحقائق ... ») طابع مأساوي (٣٠) تتجسد وطأة العالم على هذه الشخصيات التي تبدو عاجزة عن التكيف مع هذا الواقع في كل مستوياته ، كما تبدو رافضة له حتى لو لم يكن رفضها أكثر من رفض لأشكال المعاناة الشخصية الواقعة عليها ، أي أن هذا الرفض لم يصل إلى وعي متبلور ، شامل ، يلهمها إلى تغيير واقعها . فهذا الرفض - يرغم أنه يرتبط بقدر من الوعي بتناقضات الواقع - لا يخلو من تسليم يائس لقوة ما ، مهيمنة ، تكسر هذه التناقضات ، وتدممها ، وتدافع عن وجودها .

وعى الشخصيات في الرواية ، « القائم » أو « الفعل » - والذي لا يرقى إلى أن يصبح « وعيا يمكننا » (٣١) - يربط معاناتها بما حولها من أشكال للمعاناة المحيطة الواقعة على الفقراء المقهورين من حولها ، ويمثل خطوة متقدمة قليلاً عن درجة الوعي المتحققة في « الحقائق القديمة .. » ولكن ، من ناحية أخرى ، يظل هذا الوعي مرتبطاً بنبرة يأس مطبق إزاء تصور

(الرواية ، ص ٢٠) ، ثم أقسم هؤلاء الثلاثة ، فيما بعد « أن فتح الله الأخ الرابع والصاحب الرابع » (ص ٤٨) .

هذه الوحدة ، أو هذه المؤاخاة التي تقوم على فكرة أولية لمواجهة التناقض الذي يواجهه الإنسان ، بين « كونه » أنا « عدوة وكونه جزءاً من الكل في الوقت نفسه » (٣٢) ، تتحقق في عالم الرواية من خلال منحى خاص ، لدى كل شخصية من الشخصيات الأربع . فالمرآة بين هذه الشخصيات ، فضلاً عن كونها مرتبطة باحتياج كل منها لقهر الانفصال ، في مجتمع قائم على التنافس الفردي الذي يصل إلى حد الافتراس ، وبمحاوله كل منهم أن يقيم توازناً بين فريته ووجوده المحدود في عالم كبير ، وأيضاً فضلاً عن كونها وسيلة ما - في تصور هذه الشخصيات - لدفع « عدوان الغير » ، فإنها تتحقق أيضاً ، في الرواية ، بوصفها اختباراً للقيم الأخلاقية التي يتم تمثيلها بمستويات وبأشكال مختلفة ، لدى كل شخصية من هذه الشخصيات .

(٣ = ٢)

يبدو الإسكافي ، من بين الشخصيات الأربع ، الأكثر وعياً بوطأة العالم من حوله ، وبما تفرضه هذه الوطأة من ضرورة التضامن الجماعي ، وهو يؤمن بأن هذا التضامن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عالم الخمر .

يشير الإسكافي ، في مفتتح الرواية الأولى ، إلى أن « الناس بالناس ، والناس للناس » (ص ٣) ، ويؤكد هذه الفكرة ، مرة ثانية ، عندما يؤكد لرجب أن « قاسم وحيد .. والوحدة مرة وصعبة ، والناس للناس » (ص ١٢) ، ولكنه لا يرى أن كون « الناس للناس » حقيقة يمكن أن تتحقق في مكان آخر غير الخمارة أو بوسيلة أخرى غير الخمر . وفي تشبيه هذه الفكرة بقتاد قاسم ، ثم رجب ، إلى الخمارة ، ثم يقسم الثلاثة قسمهم على أن يكونوا أخوة ويبدأ واحدة يضيفون فيه إلى القسم المعروف على مستوى الممارسات الشعبية بـ « الخبز والملح » عنصرأ ثالثاً ، هو الخمر ، التي يرى الإسكافي أنها وحدها القادرة على أن « تبعد الوحدة » (الرواية ، ص ١٢) .

على جانب آخر ، يرى « فتح الله » أن الحشيش ، وليس الخمر ، هو الذي يمكن أن يكون ضرورياً لاكتمال عالم

مشاركته في الاعتصام بالجماعة مع إحدى الانفضاضات الطلائية (عام ١٩٧٢ غالباً) .. وهكذا .

نحاول الشخص الروائي أن تنأى عن كل ما يربطها بهذا « الزمن الإطار » ، وأن تحيا زمنها الاحتفالي الخاص . في بداية احتفالها ، في « حصن رجب » ، ترتبط بالزمن الإطار من خلال جهاز « راديو » ينقل لها - بموجاته وأصواته و « محطاته » المتعددة - ما يدور بالعالم الخارجي ، في مصر والوطن العربي .

ولكن هذا الارتباط بالعالم الخارجي سرعان ما يتفتى ، إذ إن هذه الجماعة « يركبها الرعب » من أن « تُضبط » وهي تسمع إلى بعض محطات الجهاز ، فتطبق عليه ليهمس ، ثم - بدخولها في طقس الاحتفال - لا يصل همه إلى أذنانها ، وبذلك تنقطع كل آصرة تربطها بالزمن الإطار .

(٦)

لم تعد « الخمار » في « تصاوير .. » - كما كانت في « الحقائق ... » - المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون موازياً لساحة الاحتفال القديم ، بل أضيف إليها « حصن رجب » . ففي الخمار ، وخص رجب ، معا ، تتجسد جنة العالم ، بينما يرتبط جحيمة بكل الأماكن الأخرى .

في الخمار ، جنة العالم ، تسقط كل المواضع الرسمية ، والتحفظات ، ويكتمل طقس التعرية بين الشخصيات ، فيبوح قاسم « بنفس صافية قلظتها الخمر (...) بسر لم يبع به للراحة شريكة عمره » (الرواية ، ص ١٦) ، كذلك يوح الإسكافي « بسر يكتمه » (الصفحة نفسها) ، وفي الخمار يمكن أن يتحقق الضحك ، بوصفه عنصراً احتفالياً : « ضحك الاثنان .. ضحكا بدموع .. فهما في الحياة .. في خمار غالي قاعدان يشربان » (الرواية ، ص ١٧) .

وعند الخروج - أو بالأحرى « الطرد » - من « الخمار - الجنة » ، يكون الإسكافي قد قذف به في قلب الجحيم يعان قهر الانفصال وعدم التحقق ، حيث يجلس على حائط متهدم - لاحظ الدلالة - بته الحكومة في سنوات الحرب مع إسرائيل ، بخايب نفسه ، ويلعن غالي الذي طرده من الخمار : « دنيا بلا خمار لا تسمى دنيا يابن الكافرة » (ص ٢٤) ويلعن الدنيا

إمكانات تغيير الواقع ، بحيث تبدو المصانة وكأنها حكم مفروض لا يمكن الفرار منه . هنا ، في الرواية ، إشارات عدة لقوة متسلطة ، باطشة ، لأزادها ، ممثلة في « الحكومة » ، وهي إشارات تعد امتداداً لإشارات أخرى في عالم « الحقائق القديمة .. » ، حيث الإلحاح ، هناك في « الحقائق .. » ، على صورة « عيون الحكومة » التي ترى ، وأذنانها التي تسمع ، و « يدها القوية » التي « من حديد » لما تعاقب (٣٢) ، وحيث الإلحاح ، هنا في « تصاوير .. » ، على إشارات متكررة إلى أن الحكومة مثل « السيف » ، و « القانون حكومة والحكومة قانون » (الرواية ، ص ٢١) وإلى ضرورة الابتعاد عن « شر الحكومة » (ص ٢٢) ، وإلى صورة « المخير » بوصفه قوة باطشة مستمدة من قوة الحكومة (ص ٣٢) ، وإلى أن الحكومة « صاحبة ولها رجال في كل مكان » (ص ٢٧) (٣٣) ولكل ذلك يجب تجنب هذه الحكومة ، وكل رموزها ، وكل ما ينتمي إليها وإن كانت الجماعة القصصية ، في نهاية الرواية ، تجبر على أن تدخل « بيوت الحكومة المسماة مستشفيات » في محاولة لإنقاذ حياة أحد أفرادها ، وبصيغة تبدو أقرب لتجاوز خوفها المقيم من الحكومة : « نحن الأربعة عصبة نخشى الحكومات ، وما نحن في يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من أجل حياة رابعنا بقلوب لا تخاف للحكومات » (الرواية ، ص ٥٧) .

(٥)

تشير أحداث رواية « تصاوير .. » إلى زمن إطار ، أوزمن مرجع ، بعينه ، وتنص على وقائع محددة ، تنتمي لفترة بعينها « بحيث نجد نوعاً من تداخل الوقائع السياسية خصوصاً ، مع بعض أحداث الرواية ، فنعرف - مثلاً - أن رجب قد حصل على جهاز تسجيل (هو أفضل ما يملك ، ويتربط على امتلاكه ، ثم فقدان امتلاكه ، أحداث روائية كثيرة) من ليبيا عندما سافر إليها ، وأنه لا يستطيع أن يسافر إليها « الآن » - في الزمن الروائي - بعد أن وقع السادات « معاهدة السلام » (في كامب ديفيد) مع إسرائيل ، وبعد أن أصبح الطريق إلى كل بلدان العرب مسدوداً ومغظوراً « وتقف على حدوده جيوش مصرية » (الرواية ، ص ٢٠) ، أو نعرف أن قاسم « كريم العين » كان قد فقد إحدى عينيه أثناء

وهو نقاش تزدهم به الرواية، ويدور حول « الحلال » و « الحرام » ، والعدل والظلم، والمنفعة والطمع، والسراقات التي يحاسب الله عليها، والتي لا يحاسب عليها.

(٧-٢)

وتتصل لغة الرواية بمستويات عديدة تتمثل « علامات » لضوية في الموروث القديم، مثل لغة الحميريات، ولغة الحواريات التاريخية، وبعض المستويات اللغوية القديمة التي ارتبطت ببعض الجماعات والحرف والفنات، فضلاً عن الاستشهاد بالأمثال الموروثة والعبارات المسكوكة، كل ذلك جنباً إلى جنب اللغة التي تميل لإحالات واضحة للصياغة اللغوية الرسمية السائدة في الزمن الإطار للرواية.

ومع كل هذه المستويات اللغوية، التي تمتد إلى أشكال متعددة من الموروث، وتجمع ألواناً متعددة متنافرة من لغات العصر، تنبض لغة الرواية على مستوى مهم، مرتبط بحاضرها الزماني، ونجد واضحاً في حضور بعض الصيغ اللغوية، الرسمية، في فترة السبعينيات، مثل الإشارة إلى « معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التي وقعها باسم الله ويحمد الله الثلاثة الكبار كارتر والسادات ويحيى »، وإلى بعض عبارات مسكوكة، تعبر عن المؤسسات الرسمية، في هذه الفترة: « رفع العناء إذا ما جل السلام »، و « لن الحقد والحاقدين »، و « دولة العلم والإيمان » (راجع الرواية، ص ٥٣).

(٧-٣)

في تعامل هذه المستويات اللغوية المتعددة، تجسد اللغة السردية والحوارية في الرواية، لغةً احتفالية أساساً، يتم الجمع فيها بين مستويات تنتمي إلى القديم والجديد، و « السامي والوضيحي » - بكلمات باختن - كما ترتبط بانتهاآت متناقضة (لغة المؤسسة الرسمية مع اللغة التي تمثل صياغات ومفاهيم شعبية). ويجانب هذا نجد بعض الحوارات، في الرواية، تشبع بمنحى احتفالي خالص، حيث يتحاور الإسكافي وغالي - في مساهمتهما حول ثمن جهاز رجب الذي يشتريه غالي، حواراً مبنياً يتم التلميح فيه إلى الدين بسروح احتفالية.

والناس، ثم يتحابل، مع رجب وقاسم، للعودة مرة أخرى إلى الحمارة.

وفي خص رجب الذي يمكن نقل « أدوات » الاحتفال إليه، يُخضّر فتح الله، مع « الحشيش » الذي يجب تدخينه، زجاجة خمر. وفي هذا الخص يكتمل - أيضاً - طقس التعزية والاعتراف (يعترف رجب، مثلاً، بأنه يسرق حتى أكفان الموتى، بل حتى أكفان الأطفال الموتى)، ويتحقق الضحك الاحتفالي: « كانوا يشترطون ويدخنون ويلقون النكات » (ص ٥٥).

(٧-١)

تقوم رواية « تصاوير من الشراب والماء والشمس »، كما قامت « الحقائق القديمة .. » على علاقة متنوعة بالموروث القصصي، وتأسس على مستويات لغوية متعددة، يتم المزج بينها بصيغة احتفالية واضحة.

على مستوى العلاقة بأشكال متعددة من المورث القصصي تقوم « تصاوير .. » على ما لاحظناه في « الحقائق » من صياغة الشخصية التي تستفيد من مناطق متعددة في الموروث، كما تستفيد استفادة واضحة من بعض المواقف والتقنيات التي تنتمي « للمقامة » العربية القديمة. يتجل هذا، مثلاً، في الاهتمام بما يسمى بـ « النقد الاجتماعي » لبعض التجار وأسلوبهم في الحياة، حيث يستطرد الإسكافي في الحديث عن « زعتر »، البخل الشحيح، الذي امتلك ثروة كبيرة من خلال استغلال الآخرين (انظر الرواية ص ٣٧).

كما تتضمن الرواية، بنوع من اعتماد منطق « القص التفرعي » (الذي يحكم بناء القصص الفرعوي، والبنجانتر، وكليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة وحكايات كاتربري)، الاستشهاد ببعض حكايات الحيوان.

ويرتبط بهذا علاقة « تصاوير ... » بترث « المساجلات » والمناسطات، التي ترتبط أحياناً بمنحى ساخر، في بعض أشكال الموروث العربي القديم، والتي وضحت في بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » (٣٤) .. ويتضح هذا في النقاش السجالي، بين الإسكافي وفتح الله، حول تفضيل الخمر وتفضيل الحشيش (٣٥) (راجع الرواية ص ٥٢)، وفي النقاش حول النسق الأخلاقي الذي يتمثل كل فرد من أفراد الجماعة،

المواضعات ، تمسيداً فنياً ، بعينه ، يتجاوز مواضعات الكتابة التقليدية . ويصل هذان العملان - بخاتمة - تصاوير من التراب والماء والشمس - إلى أفق يفلقه الكاتب أمام محاولة الحرب نحو جنة متوهمة ، بعينها ، ورعاً أمام كل جنة متوهمة ، وذلك من خلال فعلين مفارقين لكل جنة ، ولكل توهم : بالموت الفعّل (كنفيض لـ « خلود » كل جنة) وبالمواجهة (كتجاوز للتوهم ، وكنفيض للهروب) .

إن الإسكافي الذي يلخص حقيقة الموت لمن حوله : « حولنا القبور مفتوحة بشواهد » (الرواية ، ص ٢٥) ، مع قاسم المطارد بالموت (موت من حوله : ابنه ، ثم زوجه التي تطارده صورتها في زمن الاحتفالي ، ثم موته هو شخصياً) ، مع كل من فتح الله ورجب اللذين يعيشان حياة خطيرة ، استثنائية ، تكاد تكون حياة على حافة الحياة ، يمررون جميعاً ، في خاتمة العالم الاحتفالي كله ، على أن يواجهوا كل ما كانوا يهربون منه .

ويبدو خروج هذه الجماعة الصغيرة ، من اللجنة الوهمية ، نوعاً من الموازنة للتحويل القديم : من آدم مغمض العينين ، الذي لا يعرف التساؤل ولا الحفجّل ، إلى آدم « الأرضي » ، الذي بدأ يفتح عينيه على سوءات العالم ، بما فيها سوءاته هو ، والذي بدأ يعي طبيعته الأرضية الطينية . كأنها بشارة بجنة أخرى ، غير جاهزة ، جنة لا بد للإنسان أن يحرث أرضها ، ويزرعها بنفسه .

يضاف إلى ذلك أن بعض العلاقات اللغوية ، مثل « التكرار » أو « التوليد » ، يتم توظيفها في بعض المواقف الروائية لتأكيد هذا العالم الاحتفالي ، بحيث لا تبدو هذه العلاقات كأنها مستهدفة بحد ذاتها ، فيرصد الراوي « الطقس الاحتفالي » الذي كان قد اكتمل في الخسارة عندما وصل إليها رجب ، حيث كانت « كل الحواشي قد تهدمت » . . . إلخ (انظر الرواية ص ١٨) . إن توليد بعض الصور من البحر ، في هذا المجال ، ثم تكرار صفة « البعيد » مما تكثيف لغوي للحالة التي دخلها رجب ، بعد أن دخلها أصدقائه ، وهي حالة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الطقس الاحتفالي. وهذه اللغة التي تنتفي الفواصل بينها ، بحيث تبدو جملة واحدة متصلة ، وتتابع فيها الأفعال بما يقرب من اللهاث ، هي ما نجدها في اكتمال الطقس الاحتفالي ، الأخير ، في خص رجب : « على صوت المغنيات والمغنين والخطباء والزعماء والطير والريح وأقدام المارة وأحذية الحرس المسلح وجدال الممثلين ودق الموسيقى - كانوا يشربون ويذخنون ويلقون النكات » (الرواية ، ص ٥٥) . إن الفواصل التي تسقط ، على مستوى عناصر متباعدة في العالم الخارجي بمواضعاته ، تسقط هنا في اللغة السردية الاحتفالية ، أو تسقط بفضل هذه اللغة السردية الاحتفالية .

(٨)

يتصل هذان العملان من أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، إذن ، ويتكاملان ، في تمسيدهما لمحاولة الخروج على

الهوامش:

- (١) يحيى الطاهر عبد الله . الحفاقات القديمة صالحة لإثارة الدهشة - القسم الثاني من (أنا وهي وزهر العالم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧
- (٢) يحيى الطاهر عبد الله : (تصاوير من التراب والماء والشمس) - دار الفكر المعاصر - القاهرة ، ١٩٨١ - وسشير لأرقام الصفحات في هذين العملين داخل المتن
- (٣) اعتمدنا في تحديد هذه الملامح الأساسية للكرنفال على تحليل باختين لها في : ميخائيل باختين (قضايا الفن الإبداعي عند مستويسكي) ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، مراجعة حياة شرارة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، الصفحات من ١٤٥ إلى ٢٢٢ .
- (٤) للاحتفالات التي يرصدها باختين ، في أوروبا ، في العصور الوسيطة ، مقابل في الاحتفالات المصرية والعربية القديمة . فهناك احتفال مصري يثل - بتفاصيله - موازياً حرفياً للاحتفال الذي توقف عنه باختين بشكل أساسي واستخلص منه عناصر الكرنفال - (عيد الحمقى) - وهو عيد النوروز

(أو التبرؤ) ، الذي يصفه ابن إلياس بالتفصيل ، والذي يطلق عليه سعيد عاشور صفة « كرنفال » انتظر : سعيد عبد الفتاح عاشور : المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك - دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ . ويتشابه الاحتفال - عيد الحفنى ، وعيد التبرؤ - مع احتفال منازل بقم حتى الآن بالمغرب ، ويسمى باحتفال « عيد الطلبة » (أنظر : محمد أديب السلاوي : الاحتفالية : البديل الممكن ، دراسة في المسرح الاحتفالي - الموسوعة المصرية ، ١٣٤ ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٦١ وما بعدها) . كذلك كانت تقام بحضر ، في العصور الوسطى ، احتفالات مسيحية عديدة كان المسلمون يشاركون فيها على قدم المساواة (وهذا جزء من السمات الاحتفالية التي تسقط كل ما يعزل بين الناس) ، ومنها : « خميس العنيس » و « سبت الور » و « عيد الشهيد » ، كما كانت هناك أعياد أخرى مثل « دوران المحمل » ، « وفاء البيل » ، والأعياد الدينية المختلفة ، ويتم فيها جميعا تجاور مواضع الحياة المعتادة ، وتحقيق حياة أخرى ، استثنائية ، فيها كان يجرح الناس - بعبارة ابن إلياس المتكررة - في القصف والفرجة عن الحد « . انظر تعقيباته المتكررة على معظم هذه الاحتفالات في : محمد أحمد ابن إلياس الحنفى المصري : بدائع الزهور في وقائع الدهور - أى طبخة من طبعاته العديدة)

ولسنا بحاجة للإشارة إلى البديهة الخاصة بتشابه الاحتفالات الشعبية القديمة في مناطق متعددة من العالم ، وقد قدمت تفسيرات (أو قل : نظريات) متنوعة لهذا التشابه ، لا مجال للخوض فيها في هذا السياق .

- (٥) بجانب هذه الأسس التي يرصدها باحثين نلاحظ أعمالاً أخرى تشعبت الطابع الكرنفالي منها : « توريلافلات » لشتاينك ، « كاتكان العوام الذي مات مريون » لجورج أمادو ، « المهرجائن » لفيثجنواي ، ومعظم أعمال جارتيا ماركيز .
- (٦) بوريس إنجنباوم . (أو : هنري ونظريته القصص القصيرة) - ترجمة مصر أبو زيد - مجلة (فصول) ، المجلد ٣ العدد ٣ ، القاهرة ، يونيو ١٩٨٣ ، ص ٨٨ .
- (٧) ميخائيل ياخنين (غطان أسلوبيان في الرواية الأوربية) ، ترجمة محمد يرادة - مجلة (الكرمل) ، المجلد ١٩ ، ٢٠ - أبريل ١٩٨٦ ، ص ٦٩ ، والمقال منشور أيضاً في : (الخطاب الروائي) - ترجمة محمد يرادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٧ ، انظر ص ١٥٥ .
- (٨) في هذا الإطار يلاحظ محمد بدوي أن روايات يحيى الطاهر عبد المولى الكلاسيكي الروائي الغربي - راجع : (مفاصلة الشكل عند روليهي الستينيات - مدخل لاجتماعية الشكل الروائي) - مجلة (فصول) المجلد ٢ العدد ٢ ، مارس ١٩٨٢ ، ص ١٣٨ .
- (٩) محمد رجب النجار : (حكايات الشطار والباريين) ، سلسلة كتاب عالم المعرفة (٤٥) - الكويت - سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٧٣ .
- (١٠) راجع : علي الراعي : شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية - كتاب (الهلال) العدد ٤٢ ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٥ ، ص ١١ .
- (١١) راجع « حكاية أحمد الدنف وحسن شومان وقيلة المحتالة » : (ألف ليلة وليلة) - أربعة مجلدات مكتبة صبح ، القاهرة ، د . ت - المجلد الثالث .
- (١٢) الحكاية في المجلد الرابع . ويتضح هذا التمثل المقلوب ، خصوصاً ، في علاقة كل منها بزوجه : معروف بيدو ضحية « في علاقته بزوجه فاطمة العرة » التي كانت قوية متسلطة « تنتم من بدنه » ، منها إسكافي المودة هو الذي يكيل السباب والكلمات والرفسات لزوجه ، ويمز شعرا الطويل لبيعه لحلاق النساء (راجع الحقائق . . . ص ٦٨ ، ٦٩) .
- (١٣) راجع : فاطمة حبيب المصري : (الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٣٣٨ .
- (١٤) تشابه رؤى يا إسكافي هذه ، في منطقها اللعوي القائم على رصد حلم ما ، مع رؤى يا بوحنه اللاهوت في الإنجيل - انظر : رؤى يا بوحنه اللاهوت ، ص ١١ ، الإصحاحات . الرابع ، والثامن ، والتاسع . كما تشابه في هذا المطلق مع موقف « التيه » من مواقف النثرى
- انظر محمد بن عبد الجبار النثرى . (المواقف والمخاطبات) - تحقيق آرثر أربري ، تقديم وتعليق عبد القادر محمود - نصوص فلسفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٣٧ - وانظر أيضاً موقف « البحر » ص ٧٩ .
- (١٥) نستعيد هذه العبارة فكرة شاعت في عدد من العقائد القديمة ، في مناطق متعددة من العالم ، ربطت بين « الأرض » و « الأم » ، ورأت في الأرض « الأم الكبرى » .
- انظر : ويل ديورانت : (قصة الحضارة) - المجلد الأول ، الجزء الأول - ترجمة ركني نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٩
- وأيضاً : عبد الحميد بونس (موسوعة الآداب والفنون الشعبية) ، مجلة (الهلال) العدد ٦ السنة ٧٦ ، القاهرة يونيو ١٩٦٨ . كذلك : لوس عوض : (الثورة والأدب) - الكتاب الذهبي ، رؤى يوسف ، القاهرة ، يوليو ١٩٧١ ، ص ١١٦ .
- (١٦) قبل الوصول إلى الحمارة ، يقول الإسكافي ل نفسه : « أمّا تلك الجماعات التي تباعدتنا وبين الحمرة » . (راجع الحقائق القديمة . . . ص ٩١)
- (١٧) صبرى حافظ : (قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة) ، مجلة (فصول) ، المجلد ٢ العدد ٢ ، القاهرة مارس ١٩٨٢ ، ص ٢٠١ .

(١٨) يقول أبو نواس ، في إحدى خمرياته ، مثلا :

فَسَيَا هَجَمَ الصَّبَاحُ عَلَيَّ حَتَّى دَايْتُ الْأَرْضَ دَائِرَةَ الْفَجْجَانِ

(١٩) تعبير « آخر الزمان » يشير ، في الفهم الإسلامي ، إلى « يوم القيامة » (خصوصا لدى الشيعة ، حيث عندهم فكرة تغلب الزمان ودوراته ، والإمام المنتظر الذي يأتي في « نهاية الزمان » أو في نهاية دورته الكبرى ليبدأ الأرض عدلا) . وقد استخدم هذا التعبير ، بهذا المعنى ، في بعض قصص « ألف ليلة وليلة » (انظر « حكاية حاسب كريم الدين » - المجلد الثالث ، ص ٣٣ . وراجع أيضا : « حكاية الصياد مع العفريت » ، المجلد الأول ، ص ١٥ .

(٢٠) في هذا الربط بين « سيد الإقليم » ، وبين « شعبه » تعبير عن قصص الإسكافي ، والكاذب ، لتوجهات النظام في فترة السبعينيات . حيث أصبح في هذه الفترة « يشار للجماعير باسم « شعبي » وإلى الجنود بـ « أبنائي وبنائي » (. . .) . وهكذا أصبح الوطن بأرضه وناسه وراثته ملكا للحاكم «راجع : نصر حامد أبو زيد : « الخطاب الديني ، آلياته ومطلقاته الفكرية » - مجلة (قضايا فكرية) - الكتاب الثامن ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢١) من هذا المنحى استخدام تقنية قديمة استخداما مغايرا ، مثل استخدام الصفة لجزء من المرة للدلالة المختصرة عليها كلها (من ذلك استخدام هوميروس لتعبير « ذات الخصر العميق » عند إشارته إلى هيلين الجميلة بدلا من أن يذكر اسمها ، فيستخدم الراوي - هنا - عبارات مشابهة ، ولكن بمنحى ساخر ، مثل « ذات المعجزتين والفضائل » ، أو « مبتورة الثديين » : الأولى لفظة جميلة لا يذكر اسمها ، والثانية صفة ملازمة لزوجة الإسكافي) .

(٢٢) راجع : أندري زيبيل : « مساهمة في دراسة التطور البشري » ، ت . جورج عبدو ، دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٦ ، ص ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢٣) راجع : محمد كمال « تاريخ الفن المصري القديم » - دار الهلال بمصر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٩ .

(٢٤) صبري حافظ : « قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة » ، ص ٢٠٣ .

(٢٥) راجع : جيمس فريز - الفولكلور في العهد القديم ترجمة نبيلة إبراهيم ، مراجعة حسن ظاظا - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ، ص ٢٦ ، وما بعدها . وتركز الآيات القرآنية على مادة « الطين » أو « الصلصال » كمادة خلق الإنسان : « ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين » (المؤمنون - ١٢) ، « الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين » (السجدة - ٧) ، « ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون » (الحجر - ٢٦) ، « خلق الإنسان من صلصال كالفخار » (الرحمن - ١٤) .

(٢٦) صبري حافظ « قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة » ، ص ٢٠٣ .

(٢٧) راجع : محمود أمين العالم : « ثلاثية الرفض والحزبية » دراسة نقدية ثلاث روايات لصنع الله إبراهيم ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢٨) مثلا تجسد هذه الفكرة معظم - بل تقريبا : كل - الحكايات في باب « الحمامة المطوقة » في « كلىة ودمنة » .

(٢٩) أرنست فيشر : « ضرورة الفن » ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

(٣٠) يؤكد باحثين أن « الضحك المختزل في الأدب المسيح بالروح الكرنفالي لا يستثنى أبدا إمكانية أن يكون اللون قائما داخل الأدب » . راجع : « قضايا الفن الإبداعي عند مصطفى سكسكي » ص ٢٤٤ .

(٣١) راجع : جابر عصفور « قراءة في لوسيان جولومان - عن النثوية التوليفية » ، مجلة (فصول) المجلد ١ العدد ٢ القاهرة يناير ١٩٨١ ص ٨٥ .

(٣٢) تكاد هذه الصورة للحكومة ، التي تجسد جبروتها وطشها وقوتها في صورة « يد قوية » ، تتوازي مع الصورة التي يتم بها تجسيد قوة الإله وجبروته في التوراة : « لأنه يد قوية أخرجك الرب من مصر » (الخروج - ١٣ - ٨) ، « فإنه يد قوية يطلقهم ويد قوية يطردهم من أرضه » (الخروج - ٥ - ٢٣) ، « فأخرجك الرب إلهك من هناك يد شديدة وذراع ممدودة » (التثنية - ٥ - ١٥) « يد الله كانت ثقيلة جدا هناك » (صموئيل الأول ، ٥ - ١١) .

(٣٣) تستخدم الثقافة الشعبية ، للتعبير عن الدولة ، لفظة « الحكومة » . عن الجفل الدلالى للتواتر ، شعبيا ، كلمة « الحكومة » ، وتجسيدها في بعض الوظائف ، وعن الأخص وظائف رجال الشرطة ، راجع : عبد الحميد حواس : « الحكومة في الثقافة الشعبية » ، مجلة (قضايا فكرية) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٥ ، ص ص ١٦١ ، ١٦٢ .

(٣٤) انظر « حكاية الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاور » - المجلد الرابع - على سبيل المثال .

(٣٥) وهو نقاش احتفالي يستعيد تراث المساجلات التي انتشرت في العصر المملوكي بين الحمرود والخيشة ، والتي شغلت حيزا كبيرا في التراث الأدبي ، الشعبي بوجه خاص . (راجع : سعيد عبد الفتاح عاشور : « المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك » ، ص ٢٣٠) .

مسرح العبث فى مصر

بين القهر المحلى والقهر المستورد وليد الخشاب

الحرية ونقيضها عركان للإبداع . فإن كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالات متنوعة ، فإن نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن فى التحايل على الرقابة والقهر من أى نوع كانا ، مما قد يؤدى إلى إبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الفنى . ولعلّ السينا فى إيران - الثورة الإسلامية مثال واضح على ذلك ؛ حيث يعرض المخرجون أكثر قصص الحب التهابا مستخدمين لغةً جديدةً رمزيةً ، فراراً من المحظورات الرقابية على ملابس المرأة وتصرفاتها . كما أنّ المسرح الإيراني اتجه إلى إعادة بعث أشكال طقسية تراثية تشبه مسرح الأسرار فى العصور الوسطى الأوروبية ، للسبب نفسه ، بالإضافة إلى السبب الدينى ، حيث تستلهم هذه الأشكال أحداث مصرع الحسين^(١) .



والسياسية من ناحية وظاهرة مسرح العبث فى مصر من ناحية أخرى . وفيما نرى فإن هذا المسرح - فى شكله المصرى - وليد عاملين من عوامل القهر والسيطرة :

أولها : القهر السلطوى الستيفى الذى قاد كتاب المسرح إلى أفقنة الرمز والأسطورة والتاريخ^(٢) ، فوجد هؤلاء فى

ونحن نتصور أنه على ضوء منظور الالتفاف على القيود الرقابية يمكن أن نصل إلى فهم أفضل لما يمكن أن نطلق عليه مسرح العبث فى مصر^(٣) فى إطار مسرح الستينيات السياسى ، ولذلك سنعرض سريعاً بعض الأفكار والتفتيات التى تضمناها مسرح العبث المصرى ، مشيرين إلى مصادرها فى مسرح العبث الأوروبى ، ثم نحاول قراءة العلاقة بين الظروف الفنية

تقنيات مسرح العيث متفلساً جديداً لمفهومهم ،
السياسية في المقام الأول .

وثانيها : قهر المستورد للمحل على جميع المستويات ، بدءاً من
المستوى السلعي وانتهاء بالمستوى الثقافي ، حيث إن
كل جليدي في الغرب كان يجد من يحاول تقليده (أو
يبيعه) في مصر ، من غير تقدير للظروف
الموضوعية ، أو لعدم اتصال السياق الغربي بالسياق
الذي يفهم فيه هذا الجليدي في مصر .

وقد سمحت استعارة القوالب العبثية بالنقد السياسي ،
والتمبر عن الصدمة أو حالة الضيق والتخبط التي ترتبت على
انهيار الحلم القومي وتصدع النظام الفاضل ، بعد ١٩٦٧ .

العبث بين مصر وأوروبا

ظهر مسرح العيث في أوروبا ، وفي فرنسا على وجه
الخصوص ، حوالي عام ١٩٥٠^(٤) عندما عُرضت على مسارح
باريس أولى مسرحيات يونسكو ويكييت وأداموف . ورغم أن
هذا المسرح يتسم أساساً بالثورة على الأشكال المسرحية السابقة
عليه ، واعتناق أفكار معينة تدور حول نقد المنطق والقهر
والاغتراب ، فإنه يرتبط بأسماء مؤلفيه ، ولا يمكن الإشارة إليه
على أنه يمثل مدرسة أو تياراً متجانساً ، فالواقع أن هناك مسارح
عبث بعدد المؤلفين الذين كتبوا العيث في الغرب . وتعتبر
« العيث » نفسه ليسى جامعاً إلا بقدر ما هو مبهم متعدد
المعاني .

ومسرح العيث الأوروبي إفراز ظروف موضوعية : فبعد
انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ساد تيار فكري يرى الحياة عبثاً
ما دامت تنتهي بالموت ، بلا سبب وجيه ، على نحو ما حدث
طوال سني الحرب^(٥) التي أدت إلى الشعور بضرورة إدانة كل
أشكال القهر الفكرى والسياسى ، على نحو ما تمثلت في
الفاشية والنازية ، كما ظهرت خطورة التضخم الرأسمالى
ود تشيؤ « الحياة والبشر بما أدى إلى تفاقم اغتراب الإنسان
وشعوره بالعزلة وعجزه عن التواصل مع أقرانه .

وقد انعكست هذه الأفكار على المسرح وكتابه ، فقام
يونسكو وزملاؤه بثورة تشبه ثورة السيربالية التي تلت الحرب

العالمية الأولى ، وإن كانت أقل تحريية منها . فتورة العيث في
المسرح الأوروبي كانت محاولة للتجديد من خلال كسر تقاليد
بناء الشخصية ومواضع المسرحية ، من حيث منطق تسلسل
الأحداث وتركيب الزمان والمكان ، بحثاً عن الاقتراب من
واقع معيش عمق ، وبعيداً عن واقع اصطلاحى ، صاغته على
المسرح مئات السنين من التقاليد الموروثة منذ الإغريق ، حيث
كان المسرح علماً « موازياً » للحياة لا « معبراً » عنها . وارتبط
تخطيط المنطق والتقاليد بتحطيم اللغة ، التي هي قالب هذا
المنطق وإطاره ، عن طريق الحوار المفرغ من المعنى والنكات
اللفظية المغرية ، التي تكشف عجز اللغة وزيفها .

ولم يكن من ذلك شيء في مصر الستينيات ، بل كان
الوضع على طرف نقيض من ذلك ، فكريباً ، وفنياً ،
 واجتماعياً ، فلم تعرف المنطقة العربية آنذاك حرباً وحشية ،
طويلة الامد ، عظيمة الجبهة كالحرب العالمية الثانية . لذلك
فإن مشكلة الوجود وعيشته لم تطرح إلا عند بعض المثقفين
المستغربين مثل البيرقصيرى وبعض السيرباليين المصريين . كما
أن الوازع الدينى في مصر لم يتعرض لمزات تزعزع الثقة به أو
بالمؤسسات الدينية . وهذا الوازع عنصر أساسى في عدم تقبل
فكرة عبثية الموت أو الحياة .

وعلى المستوى الاجتماعى فإن مصر كانت تعيش في
الستينيات بداية محاولة تطبيق (شبه) اشتراكى ، مما كان يُبعد
عن الساحة - على الأقل في بداية التجربة ، وعند أحد
مستويات الوعي - تصور عالم تغزوه الأشياء ، ويفترق فيه
الفرد على نحو ما يحدث في المجتمع الرأسمالى . إلا أن مسرح
الستينيات ، عموماً ، كثيراً ما كان يكشف في ثناياه عن
التناقض السائد في المجتمع وفي السلطة ، بين الأقوال
والأفعال ؛ بين المشروع الاشتراكى وسيطرة طبقات على
طبقات ؛ بين الخطاب التحررى ، والنظام البوليسى . على
كل حال فما من نظام أتاحت له الفرصة لأن يبلغ مداه في
مصر ، اشتراكية كان أو رأسمالية .

وعلى المستوى الفنى ، لم تكن هناك تقاليد مسرحية
رسخت ثم بليت حتى تحدث ثورة عليها ، فمهر المسرح بمعناه
الحالى (لا بمعنى السامر أو خيال الظل أو الأراجوز) لم يكن

إطار الدولة ؛ هذا الإطار الذى يضم المسارح الأخرى ، والذى كانت في أوج تفتيتها للذوق بلائم الأشكال المسرحية التقليدية . إن هذا يعنى أن ظروف إنتاج مسرح العبت المصرى لم تكن تختلف عما عداها من ظروف إنتاج المسرحيات التقليدية ، على عكس ما حدث في الغرب . كما أن شكل الصالة ظل يغلب عليه الطابع التقليدى (في مسرح الجيب ومسرح الحكيم ، الذى احتضن ، هو أيضا ، مسرحيات العبت المصرية ، لأسباب ربما كانت سياسية) . كذلك لم يواكب نصوص العبت المصرية تطوراً شاملاً في الأداء والإخراج ، وهو أمر يبدى ما دام الشكل العبتى لم يتشرب جماهيرياً في مصر .

ولأن مسرح العبت المصرى عُرس غرسا ، ولم ينبت طبيعيا ، فقد ظل حبيس مسارح بعينها ، على عكس ما حدث في أوروبا ، حيث فرض العبت الأوروبي نفسه على معظم المسارح المهمة والمهامة معا ، وأثر تأثيراً عميقاً في أشكال الكتابة المسرحية كلها حتى إن تأثيره قد وصل إلى المسرح التجارى .

وربما كان وضع « العبت » في المسرح المصرى أقرب إلى وضعه في أوروبا الشرقية ، في الستينيات ، على نحو ما نرى عند فانتسلاف هافيل^(٧) ، الذى صار رئيساً لتشيكوسلوفاكيا بعد انهيار النظام الشيوعى . فقد تمت أعمال هافيل على خشبة مسرح تخريبى صغير تابع للدولة ، لكنه كان تحت إدارته ، فتمتع - إلى حين - بنوع من الحرية مكّنه من أن يمارس نقد النظام من خلال مسرحياته العبتية . واللافت أن منحه أعمال هافيل يشبه منحه كتاب العبت المصريين . ففضيت سيامية أساساً ، وتكنيك العبت عنده يستخدم لنقد نظام الحزب الواحد والبيروقراطية . ويبدو لنا أن اختيار العبت عند هافيل كان هدفه إخفاء النقد تحت ستار فنى . فقد كتب هافيل أولى مسرحياته بعد مضى سنوات عدة على ظهور موجة بباريس ١٩٥٠ . ولا نظن افتراضنا هذا يفصل عن حقيقة أن المجتمع التشيكوسلوفاكى ، قبل التجربة الاشتراكية ، لم يكن قد وصل إلى درجة غو رأسمالى توازى درجة غو أوروبا الغربية ، مما لم ينعى ظروفه مناسبة لظهور مسرح للعبت على نحو ما حدث في أوروبا الغربية . ولهذا فالحبث في تشيكوسلوفاكيا ، مثلاً لاوروبا الشرقية ، ظلّ حبيس المسارح التجريبية ، كما حدث

يزيد كثيراً على نصف القرن في مصر الستينيات ، ولم يكن حجمه الكمى كافياً لإرساء تقاليد ما . بل إنه في الوقت الذى ظهرت فيه ثورة العبت على المسرح الأوروبى ، كان المسرح المصرى يؤصل بالكاد - على المستوى الجماهيرى - لتقاليد المسارح الأوروبية المستقرة ، ويطوّعها لواقعنا ، مع ظهور نضمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، والفريد فرج وغيرهم .

فالمسرح الذى سُمى عبتياً في أوروبا ، ارتبط بنقض تقاليد مسرحية رسخت عبر أعمال الإغريق والرومان والكلاسيين الفرنسيين ونظرياتهم ، ثم الثورات الرومنسية والواقعية في القرن التاسع عشر . وبدأ مسرح العبت الأوروبي بنقض مفاهيم الشخصية المسرحية ، ورفض عداها مرادفاً لشخصية إنسانية حقيقية ، ورفض التسلسل والترابط المنطقى للأحداث ، وكسر المنطق في اللغة والحوار ، وتحطيم المسكوكات على مستوى الحوار والبنية المسرحية ، بينما كان المسرح المصرى في الستينيات يؤصل لما يقابل المسرح التقليدى وسنته ومواضعاته .

وقد ظهر مسرح العبت أوروبا وحيداً مهملاً ، ركّز على مواقع مسرحى متجمد . وقاوم طويلاً رفض الجمهور غير المعتاد على التجديد ، ورفض النقاد والمؤسسة ، إلى أن فرض نفسه ، وبدأت الدولة في احتضانه . ولذا فقد ظهر هذا المسرح في أوروبا ، في صالات صغيرة لا يؤمها إلا قليل من أصحاب الذوق الطليعى ، وفي ظروف إنتاج يبالغه الفقر . وقد أدى تطور النصوص إلى تطور أشكال الصالات ، وعلاقة الخشبة بالجمهور فيها ، بعيداً عن الشكل الإبطالى التقليدى ، حيث الجمهور في مواجهة « ثقب » يطل منه على عالم الممثلين ، فظهرت الخشبة الحلبة ، التى يحيط بها الجمهور من جميع الجهات ، والمساحة المسرحية التى صممت لتكون على مستوى مقاعد المتفرجين ، إلخ ..

وقد بدأ مسرح العبت المصرى بمسرح « الجيب » الذى أنشأه عامى ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، بناءً على طلب تقدم به المخرج الشاب سعد أردش ، العائد - آنذاك - من إيطاليا ، مشعباً بالتجارب الجديدة التى شاهدها في أوروبا^(٨) . أى أن ميلاد هذا المسرح جاء بقرار فوقى استراتيجى ، ونشأ مباشرة في

فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقعاً كتلية ، والموسيقى بقعاً صوتية ، والشعر بقعاً لفظية . . . ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين ، أو بالأذن ، دون أن يمر بالعقل»^(١٠) .

إن إصرار الحكيم على أن اللامعقول هو مجرد غمطية الحواس مباشرة ، دون مرور بالقوالب العقلية يُدرج اللامعقول تحت بند واسع عام ، تختلط فيه السيريالية بالعبث والتجريد بالخيال . ويادعاء الاتجاه إلى الجذور الشعبية يتخلص الحكيم من حرج أن يكون متبعاً ليصير مبدعاً يساير روح التطور في الفن « العالي » (أى الغربى) مجدداً تراثنا العربى . ويبدو أن الحكيم قد نجح إلى حد بعيد في مقصده إلى الحد الذى صار معه العبث أو اللامعقول عند البعض يعنى كل ما هو غامض وضريب^(١١) ، وكل ما يستخدم الخيال ، أو ينحو نحو الرمزية ؛ وكل ما يبدو غير معقول ، أى غير واقعى .

ولما كان الحكيم قد فرغ العبث من خصوصيته الفلسفية وارتباطه بقوالب وتقنيات أبدعها الغرب : في الحوار الذى يبدو قريباً من حوار الصم ، وتداخل الزمان والمكان داخل منطقتة واحدة زمانية مكانية ، وتبادل الأدوار بين الشخصيات ، وتبدل هوية الشخصية المسرحية ، وتداخل الحوارات وفوضاها إلخ . . فقد التصق بالأذهان المعنى اللغوى لتعبير اللامعقول ، وصار مفهوم مسرح العبث أنه كل ما يتباعد عن العقل ، مع أن ذلك المفهوم ربما يكون أقرب للسيريالية ، لكنه لا يشير إلى مسرح العبث الأوروبي ، هذا المفهوم الذى يبرز التناقض في القوالب المنطقية التقليدية ، بهدف الاقتراب من حقائق قد يحجبها جمود هذه القوالب .

وربما حدا سوء التفاهم هذا بتوفيق الحكيم أن يحاول تصحيح الأمور في تذييل ثانية مسرحياته الكبيرة التى أدرجها تحت تصنيف « اللامعقول » : « الطعام لكل فم » ، (والذى ليس من العبث في شيء) . وقد اضطره ذلك إلى أن يكشف جزءاً من مراوغات ، ويستبدل به مراوغات جديدة . فهو يعترف أن ما يكتبه مغاير لمسرح العبث الأوروبي ، هذا المسرح الذى ينبثق على أسس فكرية مختلفة ويرتبط بظروف غريبة معينة .

في مصر ، وهى — غالباً — محدودة التأثير . واللافت أن تجربة هافيل مع العبث انتهت سريعاً ، مثلما حدث مع كتاب العبث المصريين ، مما يؤكد ما ذكرنا من أن المهم كان أساساً سياسياً ، وهو ما نلمسه بوضوح في مسرحيات هافيل ورواياته التالية لمرحلة العبث .

بين اللامعقول والعبث :

ولأن مسرح العبث المصرى رُوِّج في غير أرض تناسبه ، فإن مفهومه قد اختلف عن مفهوم مسرح العبث في أوروبا . وتباينت تسميات هذا المسرح وتنظيراته في مصر ، فمما كما أطلقت تعبيرات مثل المسرح الجديد ، ومدرسة باريس ١٩٥٠ ، ومسرح الطليعة ، إلخ ، على الظاهرة التى استقر عليها اسم مسرح العبث ، في أوروبا ، ثم في أمريكا . . . وفي مصر ساد مصطلحان : مسرح العبث ومسرح اللامعقول .

ويبدو أن أول من استخدم تعبير مسرح « اللامعقول » هو توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » حيث يشير فيها صراحة إلى بيكيت وبوينسكو ، ولكنه يزعم أنه لم يبدأ كتابة المسرح الذى أسماه باللامعقول إلا عندما وجد له جُلُوراً في التراث الشعبى المصرى ، كما في أغنية « يا طالع الشجرة »^(١٢) . ويتأمل المقدمة نجد الحكيم يعمد إلى تضليل الباحث بتوكيزه على محاولة تأصيل اللامعقول في التراث الشعبى ، وهو ما لاحظته — مثلاً — محمد مندور في كتابه عن مسرح توفيق الحكيم^(١٣) . فلا الأغنية ولا المسرحية تسدرجان بوضوح تحت بند العبث ، إنما هما أقرب إلى الرمزية . ويبدو أن توفيق الحكيم قد تعمد التضليل أخذاً بالتقية ، لينسج خطابه مع الخطاب الرسمى وتعاظم الدعوة إلى تيار الأدب الملتزم ، حيث إن النظام أولى اهتماماً لكل ما هو شعبى (وربما تاجر به) . ومسرح الحكيم صموئلاً حافلاً بما يساير الجوى الرسمى في ظاهره ، وبما ينقده في باطنه . وربما ، كذلك ، ليقدم نفسه مبتدعاً لا متبعاً : فبعد أن تجاوز الستين ، يبدو أنه لم يرغب في الاعتراف بتأثير من يصغرونه بعشرين عاماً .

ولعل هذا ما جعل الحكيم يحرّد تيار العبث من خصوصيته ، فيخلطه بكل ما يندرج تحت ما أسماه بالفن الحديث الذى « كانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ،

أنه ابتعاد عن العقل أو إغراب غير مبرر ، ولذلك نجد الحكيم يدفع عن نفسه هذه التهمة قائلاً : « اللامعقول (. . .) ليس معناه عندي أنه موقف ضد العقل . . فأننا لست من هذه الطائفة »^(١٦) ، ويقول كذلك : « التجديد في الفن - الذي سُمي باللامعقول - ليس معناه عندي الضموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر »^(١٧) .

ولكن ذلك لم يمنع النقاد من استخدام مصطلح اللامعقول مرادفاً لمصطلح العبت للدلالة على الظاهرة التي نحن بصددھا . أما مصطلح العبت نفسه Absurd فهو يمتثل معنيين أساسيين في الإنجليزية والفرنسية وفي العربية أيضاً : اللامنطق أو اللاجدرى ، ثم العبت بمعنى اللغو واللغو . إلا إن اقتلاع اللفظ من سياقاته اللغوية والاجتماعية والتاريخية كثيراً ما أدى إلى النظر للعبت على أنه تزيح ولغو ، ولذا نجد صلاح عبد الصبور يدفع عن نفسه هذه التهمة في تبلييل مسرحيته العبتية الأولى « مسافر ليل » وحتى كلمة « العبت » تبدو كلمة غريبة للثقافة . فمن يستطيع أن يعبت في هذا العصر الذي نعيش فيه ، حتى ولو كان ذلك نفس عابث؟^(١٨) .

لقد لمس عبد الصبور نقطة ، ربما منعت كتاب المسرح المصري من التماهي في طريق « العبت » ، لأنهم كان يخشون أن يهتموا بالعبت في وقت عصيب ، إذ كتب عبد الصبور « مسافر ليل » والبلاد مشتعلة بجراح ١٩٦٧ الدامية . ويصفه عامة ، لم يكن المجتمع المصري مهتماً لاستيراد فكرة العبت في الستينيات ؛ لأن ذلك يتناقى مع الخطاب شبه الاشتراكي للنظام الذي يفترض أنه وجد حلاً لكل المشاكل ، كما يتناقى مع الخطاب الديني الذي يرفض القنوط من رحمة الله والنظر إلى الحياة على أنها بلامعنى أو جدرى .

وبرغم أن هذه الأفكار لا تمثل بالضرورة مجموع اتجاهات مؤلفي العبت في الغرب ، إلا إن استيراد الألفاظ وإعادة زرعها في غير سياقاتها قد غيرا من طبيعة النظرة إلى العبت في مصر . ولذلك نجد أن الاهتمام بمسرح العبت كان دائماً مشقوقاً بنفى تهمة العبت واللغو والبعد عن المنطق ، كما نرى عند الحكيم وعبد الصبور .

« إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم باليس عابث يعيش أزمة سوداء ويتحدث عن لا جدرى الحياة . . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في أوروبا »^(١٩) .

ويستغل الحكيم أنه قد سبق وصاغ تعبير اللامعقول ليتراجع عن خطط العبت بما عده ، ويرى الفارق بين ما يكتب ومسرح العبت الأوروبي : « إلى أقصد عمداً استخدام كلمة اللامعقول ، لأنها هي التي تعبر عن موقفى واتجاهى . . وهى شيء آخر غير مسرح العبت كما يُسمى في أوروبا وأمريكا . . إن اللامعقول شيء والعبت شيء آخر . . مسرح العبت يتعلق بالشكل والمضمون معاً . . في حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط ، بل إن فن العبت يتبدى فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أن العالم عبت . . ينتهى إلى الشكل العبتى الملائم لهذا المضمون . . أما في حالى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول »^(٢٠) .

وفي مسرحيته الثانية التي يدرجها تحت اسم « اللامعقول » (التي هي مجرد فانتازيا ، تستخدم الخيال والإسقاط)^(٢١) يعترف الحكيم بوضوح رؤيته للعبت ويتميز هذا التيار عن الأشكال الفنية المتعددة التي تتمرد على القوالب المنطقية ، كما يعترف بأن العبت إفراز جيل وظروف تاريخية معينة ، أرتبط بأشكال ومضامين هي نتاج هذه الظروف المختلفة تماماً عن ظروف الستينيات في مصر . وهو يكاد يعترف في إشارته للشكل والمضمون بأنه استخدم الشكل والقالب فحسب ، ولغرض خاص به هو . والواقع أنه كثيراً ما لجأ الكتاب المصريون الذين تأثروا بالعبت الأوروبي في المسرح ، إلى استخدام تقنيات هذا التيار للتعبير عن هموم خاصة بهم لا علاقة لها بالعبت بوصفه صيغة مسرحية عبرت عن هموم أوروبية ، نتجت عن شروط محددة .

والخلاصة أنّ مفهوم اللامعقول في مصر ابتعد تماماً عن العبت وقالبه باستثناء بعض التقنيات ، مما ضيق مضمار الحوار حول هذا المفهوم ، فنظر إلى العبت (باسم اللامعقول) على

لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا — افتراضاً — في طريقنا إليها ، فمادام كان يفيد المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصري بدلاً من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ ^(٢٠) . لكننا نوافق نادية بدر الدين أبو غازى في أن الآلية في مسرحية الوافد تشير ببساطة إلى آلية المجتمع الذى تحكمه أجهزة المخابرات ، لا آلية الحضارة المتقدمة ^(٢١) .

الاستعارات التقنية :

يمكن القول بشكل عام ، إن الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحاً مصرياً للعبث قد أقادوا من بعض الحيل والتقنيات قناعاً لتناول همومهم — السياسية في الغالب — بعيداً عن لوم اللاتمين ورقابة النظام إذ وجدوا فيها متنفساً ، يضاف إلى الرمز التاريخى والأسطورى ، دون أن تكون لهم بالضرورة نظرة عبثية للحياة ، ولو على المستوى السياسى لا الفلسفى ، هذه النظرة التى نجدها في « ماكبث » ليوينسكو أو في « هذه الفوضى العظيمة » للكاتب نفسه ، حيث يطرح فكرة عبث أى نضال أو صراع بين اليمين واليسار ، إذ إن الهدف دوماً هو السلطة أو السيطرة أو الصراع في حد ذاته ، على حد ما يرى يونسكو ^(٢٢) ؟ بل إن العبث — بوصفه شكلاً — يتحول عند الكتاب المصريين إلى أداة لتسجيل موقفهم المحتج على السلطة ، والداعى من ثم إلى التغيير .

وربما كانت العلاقة بين الجلال والضحية ، والحوار القريب من شكل التحقيق البوليسى ، من أكثر العناصر التى شاعت استعارتها عن الغرب في مسرح العبث المصرى ، كما نرى في « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور و « الوافد » لميخائيل رومان و « البوفيه » لمعلى سالم .

ففى هذه المسرحيات يقف البطل موقف المتهم المدان مسبقاً ، ويدور معه تحقيق بهدف إثبات التهمة عليه — أو إقناعه ولو قسراً بشيئنا عليه ، برغم فساد منطق الجلال ، نحو ضحية عاجزة عن الدفاع عن نفسها . وعلى أى حال ، فإن هذا الدفاع عبثى لأن الحكم صادر مسبقاً ، وينتهى التحقيق بتوقيعه . وهو يتراوح بين الإعدام الفعل (مسافر ليل)

نستطيع ، إذن ، أن نؤكد أن النقل عن الغرب لم يكن له ما يبرره في بنية المجتمع ، في البداية على الأقل ، مما يفسر عدم استمرار هذه الظاهرة أكثر من عقد تقريباً ، بسبب عدم ملائمة السياق لها . كما يفسر ذلك إن فهم ظاهرة العبث المسرحية لم يكن ناضجاً بما يكفي ، ربما حتى عند المدافعين عنها . على الأقل كان هذا الفهم مختزلاً بقياس لمسرح العبث الأوروبى . ويتضح ذلك من التركيز على معانى اللغو واللائطق ، إلى آخر ما أسلفنا .

إن زرع ظاهرة العبث قسراً في مصر كثيراً ما كان اتباعاً للموضة واستيراداً لسلطة جديدة في سوق الأدب الغربى . وربما كان المثال الواضح على ذلك هو توفيق الحكيم ، الذى آلى على نفسه ، كثيراً ، أن ينقل إلى أدبنا الأشكال الغربية التى لا مقابل لها فيه . وهو أول من كتب مسرحاً عبثياً (أو لا معقولا) بعد مقدمة طويلة حول « الفن الحديث » ^(٢٣) الذى يندرج فيه هذا المسرح . ونجد الحكيم يسمي ما يكتبه « التجديد في الفن » في دليل « الطعام لكل فم » ^(٢٤) .

وبرغم أن الحكيم يدعى استلهم التراث في « ما طالع الشجرة » ، (وهو ما تنقضه المسرحية نفسها ، إذ إن التراث فيها حلية زخرفية) فإنه يعترف ، في نصف وضوح ، أن هذا التجديد قد طرأت فكرة اتباعه على ذهنه ، عندما تابع عن قرب أعمال كتاب المسرح الجديد (العبثى) إبان إقامته في فرنسا ١٩٥٩ — ١٩٦٠ . وهو يذكر بالاسم أداسوف ، ويبيكت ويونسكو ، فلم يكن هذا التجديد وليد ظروف موضوعية في المجتمع ، أو نتيجة تطور خاص في فن الحكيم . والدليل على ذلك أن الحكيم ، مثله مثل من كتب العبث في مصر ، قد عاد إلى كتابة المسرح بشكل تقليدى ، بعد فترة طالت أو قصرت ، كان شيئاً لم يكن .

وقد اتهم كذلك ميخائيل رومان باستيراد العبث على نحو ما نجد في ملاحظة خيرية شلى على مسرحية « الوافد » :

« وقد يكون المؤلف على حق في جعل الوافد يرفض التعامل بالأزوار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التى فرضتها عليه الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا

الهوية ، نتيجةً لنشابه البشر في المجتمع الرأسمالي ، ولتشابه الألفاظ وخلوها (كالبشر) من التفرد والصدق . وقد اقتصرت هذه التقنية في مصر على التعبير عن القهر ؛ وهو الأمر نفسه في « تبديل الهوية » التي استخدمت بوصفها تعبيراً عن القهر أيضاً ، بينما كانت في مسرح العبث الغربي تعبيراً عن أزمة الفرد ؛ أي أن لها أبعاداً فلسفية أكبر من مجرد الإشارة إلى أن السلطة المستبدة واحدة وإن تعددت صورها . أما عن تقنية التحقيق – ولتواصل الإشارة لضحايا الواجب ليونسكو – فهو ليس مجرد تحقيق بوليسي ، بل هو أيضاً وسيلة للغوص في الذكريات ، بحثاً عن جنة ضائعة ، عن معنى أو أمل . إنها شكل من أشكال التحليل النفسي ، لكن استخدامها لم يستهو كتاب العبث المصريين إلا بالقدر الذي يخدم النقد السياسي .

واستلهم تقنيات العبث الأوروبي لم يشبه الاختزال وحسب في مصر ، بل شابه أحياناً التسطيع ، بحيث لا يبدو أن يكون حلية أو ذراً للرماد في العيون . فعندما يمثل صلاح عبد الصبور جان جينيه^(٢٦) في (الأميرة تنتظر) يجعل كل شخصية في الكوخ تمثل دورها في الحدث الأساسي ثم تمثل دوراً في طقس مسرحي ، على مستوى يختلف عن الحدث الأساسي . لكن الطقس عند جينيه مرتبط ببحث الإنسان عن هويته في شبحها الموجود في مرآة قلقة ومرتبطة بسيادة النفاق ، الذي يجعل من كل إنسان مثلاً تتعدد شخصياته حسب الحال ، ومرتبطة بشمول الإحباط الذي لا فكاك منه إلا بتمثيل ما يحلم الإنسان به .

أما عند عبد الصبور ، فيتحول الطقس إلى مجرد تمثيل لحدث يسبق بدء المسرحية زمنياً . وكان يكفيه أن يطفىء الأنوار لتيسير إلى وجود « فلاش باك » يشرح الانقلاب الذي انتهى بالأميرة إلى النعي . أي أن القالب أفرغ تماماً من عنوانه ليصير مجرد قشرة .

ولا يقوتنا أن نذكر أن بعض الكتاب قد استعاروا تقنيات مسرح العبث الأوروبي دون أن يكتبوا مسرحاً عبثياً ، على نحو ما نجد عند شوقي عبد الحكيم (شقيقة ومتولى) مثلاً، وعند رشاد رشدي (رحلة خارج السور)^(٢٧) ، ولكن هذا التأخير ظل محدوداً (٢٨) .

والتحطيم المعنوي (الوافد) أو الاغتيال المعنوي ، بحيث تنتظم الضحية المسحوقة ترساً في آلة مطيعة للجلاد (البوفيه) .

ونلمس هنا أثر موتيف التحقيق ، الذي بنيت عليه ، مثلاً ، مسرحية يونسكو « ضحايا الواجب » (١٩٥٤) التي كانت مسرحية « الدرس » نوعاً من الإرهاص لها^(٢٩) . وفي « ضحايا الواجب » يتعرض البطل للتعذيب والتحقيق كي يفضي بمعلومات عن شخص لا يعرف عنه سوى اسمه . أما في الدرس ، فالأستاذ يقهر تلميذته ويخشو رأسها بعلم غريب في منطقته ، ويعد أن تستسلم له فكرياً ، فيقتنها ويقتلها .

وكما كان المفتش في « ضحايا الواجب » يتحول إلى الأب وإلى المفتش العام ، فإن كُتّاب المسرح العبثي المصري استخدموا تبديل الهوية للدلالة على إحكام القبضة البوليسية للحكم في الغالب ، ففي (مسافر ليل) نجد أن المحضّل هو نفسه كل من يشغل درجات السلم السلطوي (والتي تُحسب بالسترة) حتى تكشف أنه هو نفسه رأس السلطة ، عُثري السُترة^(٣٠) . وفي (البوفيه) يتحول مدير المسرح الذي يستجوب المؤلف إلى محقق ورفيق .

أما تقنية التكرار في الحوار والمشاهد التي كان يونسكو من أكثر من استخدمها للدلالة على الخواء ، ولنقد المنطق المفرغ ، وللإضحاك ، فقد انتقلت إلى مسرح العبث المصري على نحو ما نجد في (الوافد) لميخائيل رومان ، حيث تكرر مشاهد التحقيقات مع الوافد بالبنية نفسها والألفاظ نفسها أحياناً ، لنذكر أن كل العاملين في اللوكاende مجرد تروس في عجلة النظام ، التي تطحن من لا يدخل في حظيرته^(٣١) .

والملاحظ أن هذه التقنيات وغيرها مما استعاره كتابنا عن مسرح العبث الأوروبي ، وظفت على الأغلب لخدمة عرض موضوع قهر السلطة بمختلف صورته ، ونقد النظام من هذا المنظور ، وأحياناً لنقد البيروقراطية وتسليطها ، وهي على كل شكل من أشكال القهر ، في حين أن هذه التقنيات ساهمت في التعبير عن مضامين أوسع وأكثر تشابكاً في الغرب . فالتكرار عند يونسكو نظرة للعالم تسجل اللامعنى ، وضياح ملامح

ولأن مسرح العيث المصرى استعمار تقنيات ولم يتمثل النظرة الفلسفية التى ولدتها ، فأحيانا كان خطاب المسرحية ، الموسومة بأنها عيث أو لا معقول ، لا يعدو أن يكون امتداداً لقضية تشغل الكاتب قبل لجوئه إلى العيث ، ولا يفعل الكاتب فى مثل هذه الحالة سوى أن يضيف بعض الوصفات العيبية فقط ، ومثال ذلك توفيق الحكيم فى (يا طالع الشجرة) ، فهو يواصل طرح قضية علاقة المبدع بالمرأة ، خاصة تلك التى تعطله عن إبداعه ، وهى قضية شغلت بال الحكمى فى أكثر من عمل ، منذ (بيجماليون) (١٩٤٢) . وهى قضية لا علاقة لها بمضامين العيث فى الغرب (ولا فى مصر) وربما وجدنا لها صدى عند قوتبيه فى مسرحيته (كاتب بارا) .

ونحن نزعم أن الحكمى قد أثار الزوابع التى أسلفنا ذكرها ، حول مسرحيته ، ليتجنب اتهامه من قبل النقاد الملتزمين بأنه منفصل عن مجتمعه فى برج عاجى ، فى زمن كان اعتناق مبدأ الفن للفن أو ممارسة الفن المتفلسف فى عالم المثل يرقى لدى البعض إلى مرتبة الجريمة . ولكن الحكمى قد ضمن مسرحيته تلك نقداً سياسياً فى الخلفية . فهو ، وإن كان قد تخفى خلف قناع التاريخ و « السلطان الحائر » يهدو الحاكم إلى الالتزام بالشرعية ، لقد تخفى خلف دخان العيث مستخدماً تقنيات مثل حوار العُصم ، وتداخل الحوارات المختلفة ، وتداخل الأزمنة المختلفة ، بالإضافة إلى الصورة الرمزية (الزوجة السحابة / وشجرة الفن) ليفضى على صورة المحقق الذى ينصح الزوج القاتل بعدم الإبلاغ عن غياب زوجه (القتيلة) ويود أن يفتش شجرة إبداع الزوج بحثاً عن جريمة (٢٩) .

أزمة العيث :

وهكذا نجد أن مسرح العيث كان حلاً لا يأس به بين الكتاب المختلفين مع النظام ، سواء أكانوا يميناً أم يساراً ، فقد مكثهم هذا المسرح من النقد مع اتقاء الرقابة ، خاصة بعد هزيمة ٦٧ وانهيار البناء الجميل الذى كان نصب الأعين . ولكننا نجد صدى العيث أقوى فى الشعر (عبد الصبور مثلاً) والقصة (نجيب محفوظ « تحت المظلة ») حيث نجد صورة لعالم مفكك

أو متهدم فاقد للمعنى . ولعل فى العاملين العبيين لعبد الصبور مثلاً لدى الصدمة التى تلت ١٩٦٧ . ولم يكتب عبد الصبور مسرحاً بوصفه رد فعل مباشر للمعركة ، مما كان ينذر (أو ييشر) بأعمال شبيهة بما نجده فى مجموعة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ من كابوسية ، بل أجتر التجربة وعبر عنها بهدوء تحت ستار العيث ، فیتهى الحدث بأن يقوم الديكتاتور المتفجع فى ملابس عصّل القطار بقتل المسافر ليلاً ، ويقتل كل شىء فى واقع الأمر . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يعلم الراكب أنه قد خلع وأن ماضيه عطاء من المحصّل (الديكتاتور) لم يسفر إلا عن خديعة كبرى . وفى الأميرة تنتظر ، ينتهى الأمر بأن تقرر الأميرة العودة إلى قصرها ، بعد مقتل المنتخب (الديكتاتور) لتعيد نظام حكم أبيها الملكى ، وتلقى فرورض الولاء من الشعب . وإذا كان عبد الصبور قد قتل الجميع فى مسرحيته فإنه قد شطب عشرين عاماً من عمر مصر ، ليعيد أميرة على العرش ، ويجعلها تقول : « اغلقوا الباب على الماضى » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد صور عبد الناصر ، بوصفه ديكتاتوراً فى مسرحيته « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » ، فإنه قد قام برثائه بعد موته فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح » (٣٠) . وربما يفسر لنا هذا التناقض أزمة متفقين عديدين فى الستينيات ، كانوا مزقّين بين اقتناعهم بخطاب النظام حول العدل الاجتماعى والاستقلال . . إلخ ، وبين ممارسته القمعية . ونحن نشير إلى هذه الأزمة ، لأنها هى التى تحدّد الإطار الذى أفرز مسرح العيث المصرى : التناقض العجيب العبثى بين خطاب العدل والقتل ، الخطاب الذى أسهمت تقنيات العيث فى إبرازه وإداته ، فاضحة المسافة بين صورة المجتمع الفاضل المثالى وإنجازاته التى تستوجب الاحترام وتنغى الشعور بالعبث ، لأنها تبعث الأمل ، وبين ممارسات الحكم البوليسى التى يتحالب عليها المسرح لينقدها باستخدام تقنيات العيث . ومن هنا صار خطاب العيث سياسياً بحثاً فى مصر ، مخلوداً بوجهى النظام فى الستينيات .

ولهذا أيضاً لم يتسع مفهوم العيث ولا تقنياته ليشمل تياراً بالمعنى المفهوم كما حدث فى الغرب ، لأنه غرس فى غير أرضه الفكرية والتاريخية . وربما فسر لنا هذا أن جميع من كتب

يبحث على أكبر قدر من الوضوح في الإسقاط ؛ وربما كان السبب في ذلك انصراف الجمهور عن هذا القلب المسرحي ، أو أن موجة العبث قد نضبت تماماً في السبعينيات في أوروبا ، وانجته كتابها عموماً إلى الوضوح في التعبير عن أفكارهم والاقتراب مرة أخرى من أشكال أتل راديكالية ، وصارت تقنيات العبث بدورها كلاسيكية ، وقلت أعمال يونسكو وييكيت (وانتحر أداموف) .

ولأن العبث ارتبط بأساه معينة في أوروبا ؛ ولأنه ارتبط في مصر باستعارة تقنيات هذه الأساه ، فنحن نجد أحياناً ، أصداؤه تتخلل عن فترة الستينيات ، تستعير تقنيات لم ترتبط مباشرة بالقفورة الأولى لمسرح العبث الأوروبي ، وإن استخدما بعض كتاب العبث ، ومع ذلك فالتوظيف عندنا يظل سياسياً محضاً . ونجد ذلك في مسرحية على سالم « الكلاب وصلت المطار » التي قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ ، ويستعير فيها تحول الناس إلى خراثيت عند يونسكو ليصير الناس كلاباً مسعورة . والإشارة السياسية والاجتماعية في غير حاجة إلى تعليق (٣٣) .

ونجد حالة نادرة ، ولكنها ليست فريدة ، هي ظهور مسرحي محمد سلاموي « فوت علينا بكرة » « والى بعده » (عام ١٩٨٣ عن دار الوفاء - القاهرة) مثلاً حيث نلاحظ انسحاب بعض ما ذكرنا عن مسرح العبث المصري في الستينيات على تلك الحالة ، فاهم السياسي اجتماعي في الأساس ، يناقش عبثية المنطق البيروقراطي المهيمن على الأقدار ، معتمداً على تقنيات وموتيفات من كلاسيكيات العبث مثل مشهد الدوران الرافض حول الضحية قبل الذبح / الاغصاف الذي نجده في « الدرس » ليونسكو . لكن العبث عنده لا يرقى إلى مرتبة النظرة التكاملة للعالم ، حتى إن كانت سياسية في أساسها . ولذا نجده يتحول عن العبث بعد ذلك ليكتب مسرحيات سياسية تستلهم التاريخ « سالومي » والفانتازيا (اثنين تحت الأرض) ليستقصى هوماً سياسية بشكل أكثر جلاءً . لكن هل هذا اللجوء بمبعه مراوغة الرقابة أم الإفلات من المباشرة التي تنذر بالخطابية والفجاجة ؟ في ظل

ما أسميناه بمسرح العبث المصري بدأوا وانتهوا كتاباً لأشكال تقليدية من المسرح ، لأن العبث كان إما « موضحة » أو وسيلة (لا غاية) لل نقد السياسي ، في حين إن معظم من كتب مسرح العبث في أوروبا قد بدأوا كتاباً لهذا اللون في ظل ظروف معينة وثقافات متعددة ، ثم تطور كل منهم في اتجاه ربما اختلف تماماً عن ما أطلق عليه في البداية مسرح عبث ، مما حدا بممارتن ايسلين إلى أن يطلق على المرحلة الثانية من أعمال هؤلاء المسرحيين « ما بعد العبث » ليصف التطور (والتعقل) الذي لحق بها من أواخر الخمسينيات إلى الستينيات ، وليميز بين هذه المرحلة ومرحلة الخمسينيات المبكرة (٣٤) .

ولكننا نظن أن كتاب الغرب قد مروا بمرحلة هدم ليصلوا إلى مرحلة بناء : هدم تقاليد مسرحية بالية ؛ هدم ظروف إنتاج معينة شكلت السلعة المسرحية ؛ هدم مفاهيم فكرية وقوالب اللغة ، والمنطق ، وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان والعالم بعد أهوال الحرب الثانية ، ثم بدأ كل منهم يبنى العالم الذي يتمثله ، فأنجبه أداموف إلى المسرح المتزعم على شاكلة بريخت ليبر عن أفكاره الاشتراكية ، وكتب يونسكو مسرحاً خفت فيه نبرة الغموض والتشابك ليبر فيه بوضوح عن قلقه إزاء قهر الموت ، وقهر الشمولية ، وقهر الوحدة للفرد في بناء قريب من المسرح التقليدي في روحه .

أما في مصر ، فنستصور أن التوقف عن كتابة العبث يرجع إلى أنه لم يشكل منبعاً أصيلاً للإبداع (٣٥) . وسرعان ما استغذ أغراضه . ولذلك نجد كتابه قد عادوا للإشارة إلى السياسي بالرمز أو بالقتان التاريخي أو الأسطوري . نجد عبد الصبور يناقش قضية السلطة والشرعية وعلاقة المثقف بالحاكم من خلال شخصيات تاريخية وشعبية ، ونجد على سالم يعود إلى السياسي باستعارة التاريخ الأسطوري والخيال لينقد حكام الصدفة وجمود النظام البيروقراطي (كوميديا أوديب ، عملية نوح) ، أما ميخائيل رومان فيستلهم التاريخ المعاصر (ليلة مصرع جيفارا) .

وربما كان السبب أن مرحلة الأزمة الستينية ثم انفراجها التأساوي بعد ١٩٦٧ قد أنضج القضية السياسية التي يدافع عنها المسرحيون بشكل لم يعد يحتمل تعقيدات العبث . بل

إن عدم تهوؤ الساحة لاستقبال مسرح العبث في الستينيات فنياً وفكرياً ، لا يعنى أن هذا المنبع المسرحى قد استنفذ أغراضه نهائياً في مصر ، فربما نشأت ظروف موضوعية تسمح بإنتاجه لا سيما مع التطورات الاقتصادية « السوقية » المواكبة لازمة حرب الخليج ومشكلة فلسطين بالإضافة إلى لبنان ، وتثبيت أحادية القطبية العالمية . وربما دعانا هذا إلى أن نتوقع ظهور تيار عبثى شامل في الفن العربى عموماً ، قد يأتى يوماً من العراق وفلسطين ولبنان وما حولها . ولذلك ، ربما يكون من السابق للأوان أن نقيم ظهور مسرحى سلماوى . هل تنتميان إلى أعمال ظهرت متأخرة على موعدها عقداً ، أم أنها مقدمة على غيرها عقداً ؟

انفراجة رقابية نسبية ؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال تضع سلماوى في سياق كتاب العبث المصريين ، وتميزه عنهم في آن .

هكذا ، نجد أن تأثير موجة العبث لم تتجاوز - في مصر - أن تكون استمارات محدودة ببعض التقنيات في زمن محدود بعدد الستينيات تقريباً . فلم تمتد بعده ولم تؤثر في النظرة إلى المسرح أو في أسلوب الكتابة . وربما زاد من هذا التهميش أن المسرح غير التجارى في أزمة ، تشمل التأليف والإنتاج والرقابة والجمهور ، وهى أزمة تتفاقم منذ السبعينيات إلى اليوم ، ولا يقطعها إلا ومضات شهب في ليل حالك ، بحيث لا يوجد مسرح بالقدر الكافى الذى يتبدى فيه تأثير تيار شديد الخصوصية كتيار العبث .

الهوامش :

- ١ - انظر : محمد عزيزة . الإسلام والمسرح . ترجمة د . رفيع الصبان ، القاهرة ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .
- ٢ - نستعير تعبير مارتن إيسلين الذى يشير لحركة المسرح الجديد التى ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية في أوروبا ، والتي أطلقت عليها تسميات عدة ، وتباينت الأراء في تأصيلها وتصنيف كتابها . وحتى لا تنوه في الخلافات على الأساء وحرصاً على الوضوح في إشارتنا ، نستخدم أشهر التسميات على عواهبها ، لا سيما أنها لفضاضة بما يتسع للظاهرة بمعنى عريض .
- انظر : حول تسميات مسرح العبث المختلفة :
ليونارد كابل برينكو . مسرح الظلمة . المسرح التجريبي في فرنسا . ترجمة يوسف إسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .
جورج ولورث - مسرح الاحتجاج والتناقض - ترجمة عبد المنعم إسماعيل - القاهرة مكتبة مدبولي ١٩٨٠ .
انظر أيضاً : Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City. New York. Anchor Books. 1961 .
والواقع أنه لا يوجد اتفاق على التسميات أو التعريفات أو الكتاب الذين يندرجون تحتها . فالأقرب إلى الصواب أن نحاول القيام بدراسة تقابلية لبعض النماذج التى تتناولها بالدراسة ، والتي نجمها تحت مصطلح غير دقيق هو : العبث ، حتى تتبين ما إذا كانت هذه النماذج تشبه جزئياً أو كلياً ، النماذج الأوروبية ، أم لا ، لتحل في الاعتبار تصنيف النقاد وتصريحات المؤلف .
- ٣ - انظر : نادية بدر الدين أبو غازى : قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر ١٩٥٢ - ١٩٦٧ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ .
- ٤ - ل . ك . برينكو (سبق ذكره) ص ١٠ - ص ٤٣ .
- ٥ - انظر مثلاً : أليير كامو - أسطورة سيزيف - ترجمة أيمن زكى حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٧٩ .
- ٦ - نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) هامش ص ١١٦ .
- ٧ - انظر : Martin Esslin, *An Dela De l'ABSURDE* .
- ٨ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - القاهرة - مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . انظر المقدمة ص ٨ : ٣٢ .
- ٩ - محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم - القاهرة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - بدون تاريخ - الطبعة الثالثة .
انظر : يا طالع اشجرة بين الرمزية واللامعقول ص ١٦٧ : ١٦٩ .
- ١٠ - توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - (سبق ذكره) ص ٩ .

١١ - انظر مثلاً :

خيرى شلى - فى المسرح المصرى المعاصر - القاهرة - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٨٢ - ١٩٨١ ص ٨٥ .
فؤاد دوار - فى النقد المسرحى - القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأداء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة - بدون تاريخ - ص ٤٠٦ .

١٢ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - القاهرة - مكتبة الآداب طبعه ١٩٧٦ . ص ١٦٠

١٣ - نفسه . ص ١٥٧

انظر كذلك : توفيق الحكيم - ملامح داخلية - القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٨٢ حوار مع ألفريد مرقص ص ٩٠ - ١١٧ . انظر ص ١٠٠ - ١٠٤

١٤ - محمد مندور (سبق ذكره) - انظر : « الطعام لكل فم » ص ١٧٧ - ١٧٩ : والطعام لكل فم بين النص والإخراج : ص ١٨٠ - ١٨٣

١٥ - توفيق الحكيم - الطعام لكل فم (سبق ذكره) ص ١٥٧ .

١٦ - نفسه ص ١٥٣ .

١٧ - صلاح عبد الصبور - مسافر ليل - القاهرة - دار الشروق الطعة الرابعة - ١٩٨٦ ص ٥٩ .

١٨ - انظر توفيق الحكيم - مقدمة يا طالع الشجرة (سبق ذكره) كتبت المسرحية عام ١٩٦٤ .

١٩ - انظر توفيق الحكيم - الطعام لكل فم - (سبق ذكره) التذييل ص ١٥٣ - ١٦٨ .

٢٠ - خيرى شلى (سبق ذكره) ص ٨٦ .

انظر : ميخائيل رومان - الوافد - القاهرة - (وزارة الثقافة - سلسلة المسرحية - العدد ١١ - د . ث)

انظر كذلك : على الراعى - المسرح فى الوطن العربى (الكويت - عالم المعرفة ٢٢٥ - يناير ١٩٨٠) ص ١٥١ - ١٥٨ .

٢١ - نادية بدر الدين أبوغازى (سبق ذكره) ص ١٧٦ .

٢٢ - انظر : Eugene Ionesco, Ce Formidable Bordel! Gallimard, Paris, 1973

أبوسكو - ماكيت - ترجمة د . هدى وصفى - مهرجان المسرح التجريبى الثانى - القاهرة ١٩٨٩ .

٢٣ - عن صحابا الواجب انظر . ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٥٤ - ١٥٦ وعن الدرس انظر (نفسه) ص ١٢٤ - ١٢٦ .

٢٤ - انظر : فؤاد دوار - صلاح عبد الصبور والمسرح القاهرة - هيئة الكتاب - المكتبة الثقافية - ٣٦٥ - ١٩٨٢ ص ٦٥
انظر كذلك : سمير سرحان - مسافر ليل ، الضحية والجلاد - مجلة المسرح - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة وهيئة الكتاب - العدد الخامس - أكتوبر ١٩٨١ ص ٣٤ - ٣٨ .

٢٥ - انظر : فاروق عبد الوهاب - من مكتبة المسرح : عرض الليلة نضحك والوادة (مجلة المسرح عدد ٣٢ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٧٨ : ٨١) .

٢٦ - عن جان جينيه انظر : ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ٢٣١ - ٢٥١ وعن (الأميرة تنتظر) انظر : لويس عوض - الحرية ونقد الحرية -

القاهرة الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ص ١٣٠ وما بعدها .

٢٧ - انظر مثلاً : شوقى عبد الحكيم - ملك عجوز ومأس أخرى - القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - الكتاب الماسى بدون تاريخ - وحاجة المقدمة بقلم يحيى حقي عن حوار شوقى عبد الحكيم ص ٧ .

٢٨ - كذلك استلعت نظر كتاب العيث المصرين تيمات جديدة ولدت تقريبا مع مسرح العيث الأوروى مثل تصمم الآلات والبيع وسيطرتها وحفها للبشر . نجد من ذلك شيئا عند ميخائيل رومان . انظر : خيرى شلى (سبق ذكره) ص ٨٥ .

٢٩ - انظر : وليد الخشاب - يا طالع الشجرة والخطابات المتداخلة - أدب ونقد ٦٧ - مارس ٩١ ص ١٢٨ - ١٣٢ .

٣٠ - صلاح عبد الصبور - تأملات فى زمن جريج - القاهرة - دار الشروق الطبعة الثالثة - ١٩٨١ - القصيدة بالعنوان نفسه .

٣١ - Martin Esslin, Au Dela De l'ABSURDE (سبق ذكره)

٣٢ - انظر عبد النعم إسماعيل - مقدمه كتاب « مسرح الاحتجاج والتناقض (سبق ذكره)

٣٣ - فؤاد دوار - مسرح ٨٥ - دار الغد - كتاب الغد ٢ - القاهرة ١٩٨٦ : على سائى يتصلنى فيجعة الكلاب المسعورة : ص ١٧٣ - ١٨٣ .

الفعل المسرحي وسؤال الحرية

في مسرح ميخائيل رومان*

حازم شحاتة

١ — مدخل

١ — ١

أجل دراسة خطابها الاجتماعي ضمن الرؤية العامة
لمسرح الستينيات من ناحية ، ودراسة الأساس الاجتماعي
والفني الذي أنتجها من ناحية أخرى .

وفي إطار مشكلة الحرية ، تناول كتاب المسرح المصري
فكرة العلاقة بين « الحاكم » و « الشعب » ، بعد أن بات
واضحاً أن مسافة ما تفصل بين الشعار الذي تطرحه السلطة
وواقع « الجماهير » . ورأى كتاب المسرح أن تلك المسافة هي
نتيجة انزعاج الحاكم عن شعبه . وعولج الأمر على أن عبد
الناصر زعيم ثوري طامح إلى التنمية والاستقلال عن نظام
الرأسمالية العالمية . ولكن المشكلة — في نظر هؤلاء — كانت في
عدم التحام « الزعيم » بالقاعدة بسبب « الحاشية » التي تحيط
به :

« وما هم أولاء عماليكه يحيطون به ، وخلفهم عصبه
يلفغون ، لقد عزلوه على قمته ، فليس يرى غير ما
يرغبون له أن يرى »^(١) .

ومسرحية الفتي مهران لعبد الرحمن الشقراوى هي المسرحية
الأساسية التي تكشف عن الوعي الممكن للكتاب في هذه

لابد من طرح السؤال النقدي مرة أخرى على مسرح
الستينيات وعدم الاستسلام للإجليات السابقة ، وذلك
للقوف على حقيقة الحالة التي أحاطت بها — وما زالت — كثير
من الكتابات النقدية ، التي جعلت من نصوصه نصوصاً
مقدسة . إن أول إجراء نقدي في رأيي يجب اتخاذه نحو هذه
المهمة ، هو دراسة الشكل والتقنيات المسرحية المكونة له ،
ليس بوصفها دليلاً على مهارة الكاتب من عدمها ، بل من

* ميخائيل رومان (١٩٢٢ — ١٩٧٣) كاتب مسرحي مصري ، ظهرت
أولى مسرحياته (الدخان) على المسرح القومي عام ١٩٦٢ وهو في
الأربعين من عمره ، وخلال أحد عشر عاماً كتب سبعة عشر نصاً
مسرحياً ، لم ينشر منها سوى سبعة نصوص والباقي مازال مخطوطاً لدى
الأصدقاء والناشرين والباحثين والنقاد الذين اعتصموا بمسرح ميخائيل
رومان ، ولعند هذه الدراسة على النصوص المنشورة فقط ، ونص
واحد غير منشور هو الملجور (عام ١٩٦٦) (انظر قائمة المصادر)

كان الخطاب المسرحي الناتج عن هذه الرؤية يتشكل عبر عدة تقنيات أساسية ، شاعت في مسرح الستينيات بعد أن ساعدت تقاليد المسرح في تلك الفترة على شيوعها .

وكانت الخطبة الطويلة المنفردة من أهم هذه التقنيات التي شاعت تحت اسم « المونولوج » ، يلقيها البطل من فوق منصة عالية موجهاً حديثه إلى الجمهور . وكان الإخراج المسرحي لمشهد الخطبة يعتمد على تصدير (Foregrouding)^(٢) البطل للمنصة ، إما عن طريق المكان بوضعه في المنطقة الساخنة من الحشبة (كان لبعض المنصات لسان يجترق مقاعد المتفرجين) أو وضعه في دائرة ضوئية عازلة له عن بقية الشخصيات ، تحدد مجال رؤية المتفرج ، وتقتصر رؤيته على البطل وحده . وقد ساعد على كتابة « المونولوجات » تقاليد النجم المسرحي وتحجور المسرحيات حول بطل وبطلة ، ثم تقاليد التمثيل الكلاسيكي والمسرح الكلاسيكي التي تدور حول شخصية رئيسية .

وقد كان الخطاب المسرحي هذا غريباً ، يحتفظ للكاتب بموقع متميز علوي ، يوجه خطاباً مشوباً بالوعظية والحكمة في بعض المسرحيات ، ويجعل من البطل ، (الذي هو عادة قناع الكاتب) معلماً وناصباً للسلطة والجمهور معاً . وقد شاعت ، في مسرح الستينيات ، تقنيات برشنية ، مثل الكورس ، والراوي الذي يقدم تعليقاً وشرحاً لأفعال الشخصيات (البطل بالأساس) ، والمسرح داخل المسرح . وهي تقنيات تسمح بانقراض الموقف الغيبي ، التعليمي ، كما تسمح بخلق قناع للكاتب ليقول من خلاله آراءه المباشرة بعد مصادرة الحريات التي اتسمت بها تلك الفترة ، خاصة حرية الرأي .

ولا نغفل أن العودة إلى التراث والتاريخ بعيدة عن تقنية القناع بهذا المعنى وبذلك الوظيفة (كان القناع من التقنيات الأساسية في الشعر الستيني أيضاً) ، كما لا يمكن فصل تلك التقنيات عن المجال الدلالي للمسرحيات التي استخدمتها ، فالحرية والعدل والاجتهاد والفقر والخوف هي الأفكار الرئيسية التي دارت حولها هذه المسرحيات على اختلاف المعالجات المسرحية لهذه الأفكار . ولكن ليس من الصعب

الفترة لمشكلة الحرية . فجاعة الفتنة المعارضة ترسل واحداً منها لمخاطبة السلطان مباشرة ، نصيحاً ولفناً إلى الخطر الحقيقي الذي يتهدهده ومن ثم يتهدد الأمة :

مهران : قل له . . إن عمالك قد طاردوا الصديق من القلب ، فيما عاد لسان ينطلق بسوى الكذب ، وما عاد جنان بعد يجس بسوى الزيف وهذا كله من حصاد الخوف . هذا الخوف منك ، تجعل الناس كأعواد تردد كل ما ينفع فيها من عبارات الولاء . إن هذا الخوف منك هو لن يدم غيرك ، فاعتراض صارخ ممن يجبك لمو خير ألف مرة من رضى كاظم غيظ يرهبك^(٣) .

ذلك الخوف وتلك العزلة هما اللذان يقفم عليها على سالم مسرحيته الشهيرة إئت الى قنلت الوحش عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وقد شكلت بنية :

العزلة - القهر - الخوف - الهزيمة .

مسرحيات تالية للفتى مهران ، منها : بلدي يا بلدي لرشاد رشدي ، باب الفتوح لمحمود دياب ، وهي بنية كانت تعالج المشكلة الاجتماعية من منظور أن « الشعب » كتلة واحدة غير متبايزة ، وذات تجانس طبقي يعبر عنه بكلمات مثل الناس ، الجماهير ، الشعب ، يسيطر عليه حاكم وحاشية^(٤) .

ونجد رؤية مختلفة عند كاتب مثل ميخائيل رومان ، ووعياً ممكننا مخالفاً للوعي الممكن الشائع في كتابات تلك الفترة . ففي الزواج التي كتبت في أغسطس ١٩٦٧ (وعرضت في الموسم نفسه بعنوان العرضحاجلي) نجد أن الهزيمة مرتبطة بصعود طبقة جديدة ، غير وطنية ، مرتبطة بأوروبا ، بل تسعى لأن تكون مصر قطعة من أوروبا . وبدور الجزء الثاني من المسرحية أمام الأوبرا التي بناها الخديوي إسماعيل أول لبنة في مشروع مصر قطعة من أوروبا . وقد منعت هذه المسرحية بقرار من وزير الثقافة آنذاك^(٥) .

٢ - الفعل المسرحي

١ - ٢

تنتقل هذه الدراسة ، إذن ، من إن أزمة القيم لا تظهر في الحوار المسرحي فحسب بل في التقنيات والأشكال ، وفي البنى التركيبية للنص . وستقوم بتحليل هذه التقنيات وقراءة خطابها ، ثم نصوغ في النهاية مفهوم الحرية ورؤية الكاتب لهذه الأزمة على نحو ما تظهر في خطاب التقنية .

وسعيًا إلى هذا الهدف ، يتأسس التحليل على مفهوم « الفعل المسرحي » . وهو مفهوم يدرس كل علامة مسرحية - بما في ذلك بنية المشاهدة - باعتبارها شكلًا من أشكال الفعل ، وذلك على النقيض من مفهوم الحكمة التقليدي الذي يتسم إلى فلسفة ترى الوجود عبر ثنائية الفكرة والصورة ، أو المثال والمادة ، أو الجوهر والماهية ، أو المضمون والشكل . إن مفهوم « الفعل المسرحي » يلغى هذه الثنائية ، لأنه لا شيء وراء الصورة (أو أفعالها) ، بل هي الفعل ذاته .

والفعل المسرحي مفهوم يرى النص المسرحي على أنه النص الخام الذي يحتاج إلى عملية « مسطقة »^(١) فيقوم القارئ بترميز الكتابة لتحويل الوقائع النصية إلى وقائع مسرحية . وهي عملية إبداعية يقوم بها مبدع العرض المسرحي مثلما يقوم بها قارئ النص . ويظل النص المكتوب / الخام قادرًا على توليد أنساق مسرحية (بصرية وسمعية) مختلفة باختلاف القارئ / القراءة .

الفعل المسرحي هو الوقائع المسرحية في النص ، فكل ما على المسرح « علامة » هي نفسها فعل مسرحي ، إذ لا يجب النظر إلى الفعل المسرحي على أنه « كل » فينزل النص الأدبي إلى معادل أيديولوجي - كما يجذر موكروفسكي - أو كما ينظر الفعل « الدرامي » دائمًا إلى النص للمسرحي باعتباره حاويًا لمعنى ثابت ، قارئ النص ، على القارئ أن يبحث عنه ، وعلى المخرج المسرحي الالتزام به على أنه قانون حتى يفرضه النص . وهذا الفهم للنص خلق مؤسسة أدبية في النقد المسرحي اعتمدت بمضمون العمل مهملة الشكل (مهملة المسرح) . وأخذ النقاد يبحثون عن غاية نهائية يسعى النص

لملاحظة أن المعالجة كانت تقدم الأفكار المجردة عن طريق الخطاب المباشر أحيانًا والميل نحو التصريح بها لفظًا ، فاحتاج الكاتب إلى تقنيات تعينه على هذا التصريح ، مما يتيح لنا وصف هذه الأعمال بأنها مسرحيات مكتوبة قبل أن تكتب .

١ - ٣

لم يكن المسرح الستيني ، ولم يكن المجتمع المصري في الستينيات كلًا متجانسًا بحيث يمكن الحديث عن رؤية واحدة أو بنية نصية واحدة ناشئة عن بنية اجتماعية محددة يعاير بها الوعي الممكن لدى كتاب هذه الفترة ، وإنما يمكن الحديث عن سياقات مشتركة ، آخذين في الاعتبار المسرحيات والكاتب الذين خرجوا عن الشائع وتميزوا بسيات مغايرة ، مثل صلاح عبد الصبور ، وميخائيل رومان .

فعند ميخائيل رومان لن نجد أي عودة للتراث أو حرق الإحساس بالجو التاريخي (سوى في مسرحية واحدة هي الليلة نضحك) . فالزمان في كل مسرحياته هو الآن ، ولكنه يشترك مع مسرح الستينيات في كون المونولوج إحدى تقنياته الأساسية ، فتنية « المونولوج » لانتة عنده . هذا الاختلاف في الرؤية مع الاتفاق في بعض التقنيات ، يجعلنا نتساءل حول خطاب التقنية ، أو عن الكيفية التي تتجلى بها أزمة القيم في صورة تقنيات مسرحية . إن الخطبة الانفرادية (المونولوج) مثلاً ، تقنية استخدمها المسرح التعبيري والرومانسي والواقعي ، فهي قديمة قدم المسرح نفسه . ولكن هل تكرر هي نفسها في كل مرة ، وتحمل الخطاب نفسه والأزمة نفسها ؟ إن خطاب التقنية - فيما أتصور - لا يرتبط بالتقنية ارتباطًا لا يتنضم ، وإنما يتحدد ذلك الخطاب بشكل بارز تبعًا لوظيفة التقنية داخل نسق أو نظام أو بنية تأخذ عدة مستويات : المستوى الفني ، والاجتماعي ، والتاريخي ، بحيث تختلف الشحنة الأيديولوجية التي تحملها التقنية عبر تاريخها باختلاف ذلك النسق .

وفي هذه الدراسة محاولة لقراءة الخطاب الاجتماعي لتقنيات المسرح .

وإذا كانت العلامة الواحدة تنتج عدة مفسرات لما حسب موقف المتلقى الثقافي ، فإن ذلك معناه أن المتلقى هو الذي ينتج الدلالة . فإذا كان منتج العلامة يسيطر على وظيفتها الأولى « العلامة المستقلة » فإنه لا يسيطر تماماً على وظيفتها الثانية « التوصيل » (وهما الوظيفتان التي يراها موكاروفسكي للعلامة) والاهتمام بالوظيفة الثانية « التوصيل » هو هدف تحليل العلامات هنا للوقوف على خطابها .

ولن نقوم بدراسة كل عناصر الفعل المسرحي (لضيق المجال) بل نكتفى بدراسة كل من :

- المنظر المسرحي .
- النص المرافق .
- خطاب اللغة .

٣ — المنظر المسرحي

في المنظر المسرحي توضع الأشياء على المسرح بصفتها الأيقونية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تكتفى بهذه الصفة ، فصورة الأب المعلقة على الحائط أو طرلز قديم لأثاث الغرفة قد تكون علامة على حضور الماضي ، أو دالاً على المستوى الاقتصادي لصاحب المكان . وكتب مبعثرة على المنضدة قد تنتج علامة مفسرة لما صفة المؤشر (إهمال الشخصية) وقد تكون لها صفة الرمز (كفر بالثقافة) وقد يوجه منتج العلامة المتلقى إلى هذه الصفة أو تلك . وقد لا يفعل .

وفي مسرح ميخائيل رومان ، يمكننا معالجة المنظر المسرحي على مستويين :

- المنظر المسرحي علامة كبرى .
- المنظر المسرحي علامات متعددة .

٣ — ١ المنظر المسرحي علامة كبرى .

(١) المستوى التقريوي .

هو المستوى الأولي للمنظر المسرحي ، الدرجة الصفر للعلامة ، المسئول عن تحديد الأماكن التي تدور فيها الأحداث واختيار مفرداتها ، وهو اختيار دال على وعي الكاتب ولا ينبجى من الأيديولوجيا .

إليها ، ويستعين عليها بالحوار ويأقو عناصر الفعل « الدرامي » من حبكة وشخصيات وصراع .. إلخ .

وفي ظني أن الاهتمام بالعلامة وتقدير دلالتها ، بصرف النظر عن السياق ، يتوازى مع أيديولوجيا مؤسسة سياسية دكتاتورية اعتمدت على زيف الشعور وصدورت « الكلمة » باعتبارها الحقيقة ، دون السماح بتحليل آليات إنتاجها ، واستخدمت اللغة نفسها التي تستخدمها مختلف القوى الاجتماعية والسياسية في المجتمع المصري في الستينيات بحيث ظهرت السلطة الناصرية في تلك الفترة كما لو كانت تمثل جميع القوى . وكان لابد من محاسبة المبدع على كلمته أولاً قبل محاسبته على فنه ، ومحاسبته على العمل الفني بوصفه كلاً متأسكاً ، له سلطته ودكتاتوريته التي لا يمكن الخروج عنها .

٢ — ٢

من أجل دراسة الفعل المسرحي في نص ما نقترح دراسة الوقائع المسرحية في النص التي نراها متمثلة في « المنظر المسرحي » ، « النص المرافق » ، « بيئة المشاهدة » ، « الإيقاع » ، « خطاب اللغة » ، « الفاعل المسرحي » « الوحدات التركيبية - المشهدية » ، « الممثل عليه » .

إن دراسة هذه العناصر باعتبارها تقنيات مسرحية دالة على خطاب الحرية ، يجعلنا نقف على وسائل الكاتب لمعالجة سؤال الحرية ، كما أنه يبعد التحليل عن أن يكون مجرد تحليل شكل منعزل .

وسيلتنا في تحليل هذه العناصر ، تحليل العلامات التي يتكون منها العنصر ، على أساس أن « كل ما على المسرح علامة » . وهو قول ماثور في سيميويقا المسرح ولكنه قول يحتاج إلى تفصيل : « فالأشياء لا توضع على المسرح لذاتها أي لمجرد صفتها الأيقونية ، وهي الدرجة التي نسميها الدرجة الصفر للعلامة ^(٧) » فالأشياء تكتسب سيات خاصة وصفات وعمولات لا تكون لها في الحياة العادية ^(٨) ، ولكنها في الوقت نفسه تعتمد على السيات التي يعرّفها المتلقى عنها في الحياة العادية ، لذلك لا يمكننا إنكار هذه الدرجة الصفر ، فوجودها في عالم النص يعطيها دلالة ، فلماذا لم تكن غيرها الموجودة هنا ؟

في البيت ينزل إلى الشارع « لا . لا واضح ماقدردش أحمل حاجة هنا » . . « لا لا جوا البيت مش ممكن ، الشارع أحسن » (المصدر - ص ١٥٩) وفي الشارع يتجمهر الناس حوله وهو يبذل العرض والحال في كتابة شكوى عامة ، ويفشل في إقناع الجاهل بقضيته فتسخر منه . ويظل الأمر على هذا الحال إلى النهاية ، ويتحول الشارع إلى سجن كبير ، وخطوط التواصل مقطوعة ، ولكن حمدي يدخل تجربة عنيفة لقيادة الجاهل ، يستطيع بعدها أن يجد لغة مشتركة بينه وبينهم .

وفي إيزيس حبيبي يقرر حمدي وهو في شقته مواجهة مؤامرة سرقة المال العام التي يديرها مجلس إدارة المصلحة الحكومية ، وتساعده وزوجته جمالات في اتخاذ ذلك الموقف الثوري « لا تبدأ بالمسامة ، البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل لازم تأخذ موقف إن شاء الله يكون الثمن إعدام . . » (المصدر - ص ٧٠) ثم تنتقل إلى مكان المواجهة ، الاختبار ، التجربة ، الحل . حيث ينجح حمدي في مواجهة مجلس إدارة المصلحة ، ويصر على رأيه في علم التوقيع على القرار الذي يصنع المؤامرة . ولكن الأمر يصعد للسلطات العليا فينتقل إلى مستوى أعلى ، ومكان آخر ، واختبار أفسى ، وتجربة أعنف . إنه مكتب رجل المخابرات . وهنا ينفجر حمدي ، ويفشل في الاستمرار على موقفه فتنتهي علاقته بزوجه .

ويظن حمدي في المسرحيات السابقة أنه حر يفعل ما يشاء ، يقرر ذلك وهو في شقته ، ثم يتم اختياره بالانتقال إلى مكان المواجهة ، أو ينتقل هو إلى مكان الحل حينما يكون في موقف الباحث عن الحرية ، ويخوض تجربة حقيقية لاختبار ذلك الحل . ويقف في مواجهة حقيقته بين القول والفعل . وهادة تنتهي المسرحيات بأن الحرية فعل قول فقط ، وليست فعل ممارسة ، وهي أول صيغة من صيغ سؤال الحرية عند ميخائيل رومان .

(ب) المستوى التضميني

للمنظر المسرحي وظيفة تضمينية ؛ علامة لها صفة المؤشر ، في كثير من مسرحيات ميخائيل رومان ، فهي مؤشر للمكان اليومي / المعيشي لفرد الطبقة الوسطى سواء في البيت أو في العمل .

ويمتددة الأماكن في المسرحيات متلاحقان المكان المسرحي مكان خاص في البداية سرعان ما ينتقل إلى مكان عام . فالزجاج تبدأ في شقة حمدي ثم تنتقل إلى الشارع ، وفي إيزيس حبيبي تبدأ بشقة حمدي أيضاً ، ثم مكاتب العمل ، ومن بيت فريدة إلى مكتب رجل المخابرات ، وفي الليلة نضحك تبدأ من غرفة السلطان إلى حديقة القصر ، ومن بيت علاء إلى الحديقة نفسها .

ويصف النظر المسرحي في هذه المسرحيات عدة أماكن يمكن تقسيمها إلى : مكان المشكلة ، مكان الحل (حيث المواجهة والتجربة والاختبار) وعلى مستوى الفعل المسرحي ينتقل البطل من مكان المشكلة إلى مكان الاختيار أو مكان الحل (كما تظنه الشخصية) لاختيار قدرتها على الفعل ، من مكان الفكرة إلى مكان الفعل . ففي الدخان تبدأ بشقة حمدي أيضاً ، ومن غرفة نومه تتعرف مشكلة حمدي : تدخل الآخرين في حياته ، إحساسه بالضيق وعدم وجود مستقبل ، إحساسه بالثقل بعد أن أصبح مجرد سلعة في شركة الأحاض الكاوية ، ليجلج إلى المخدرات ، حيث يمثل له الحصول على الأفيون هدفاً يومية بدلاً من أحلامه التي انهارت . تنتقل الأحداث إلى مكان آخر هو مغارة تاجر المخدرات حيث يمارس حمدي حريته (مكان الحل) وهو في الوقت نفسه مكان الاختبار ، حيث قرر حمدي أن يملك إرادته ويتخلص من تاجر المخدرات ، ولكنه بمجرد أن يصل إلى هناك يعطى تاجر المخدرات أداة القتل . والمغارة التي كُتبت عن أن تكون مكاناً للحل تحولت إلى مكان التجربة حيث يدخل حمدي في مواجهة مع تاجر المخدرات ، بعد أن رفض حمدي أوامر تاجر المخدرات بالزواج من تاجرة غدرات يكون حمدي ستاراً لها . ويستمر حمدي على موقفه برغم العنف والاعتداء البدني عليه . وهي تجربة مهمة أعادت لحمدي جزءاً من إنسانيته ، ساعده على مواجهة انسحاقه أمام المخدرات .

وفي الزجاج يمثل الشارع مكان الاختبار حيث أراد حمدي أن يكتب شكوى ضد الفساد في المصلحة الحكومية التي يعمل بها ، فيعود إلى البيت مبكراً ، ليجد زوجته مشغولة بإعداد البيت لاستقبال صديقاتها بمن نساء « الطيبة الجديلة » كما يصفهن حمدي . وعندما يكشف أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً

أما في المأجور فالمنظر المسرحي يضع ثلاثة أماكن على الخشبة، وهي مكاتب العمل في مصلحة حكومية، وبشكل الخشبة من ثلاثة مستويات: المستوى الأول هو مكاتب الموظفين حيث مكتب حمدي:

أما المستوى الثاني فهو مكتب مدير الإدارة: مكتب ضخم عليه تليفون وتلفد بذراعين، والمكتب يتميز عن المكاتب الموجودة في مقدمة المسرح بسفاته المستديرة الغليظة.

أما المستوى الثالث فهو مكتب المدير العام: مكتب فاخر وعدد من التليفونات ودولاب حصرية.

والفوارق بين المستويات الثلاثة واضح من وصف الأشياء، أو من الصفة الأيقونية لها، بصفتها ممثلة لأشياء خارج المسرح لا أكثر، ويقارن التلق (المتفرج) بين صفاتها الفيزيائية فينتج دلالة الفوارق الطبقي. أما قارئ النص فإن الكاتب يوجهه إلى هذا الفوارق في تعليق مباشر «وقد يكون خلاف ذلك ولكن العلاقة الطبقي بين الوحدات الثلاثة ينبغي أن تكون واضحة». (المأجور - المصدر ص ١) وهي في الوقت نفسه إشارة للمخرج لتحويلها إلى معادل بصري.

المنظر المسرحي إذن - في مستواه التضميني - يشير إلى الطبقة الوسطى وتفصيل أماكن معيشتها اليومية، فهو ليس ذلك المكان المقدس الذي احتفل به معظم المسرح الستيني «ساحة قصر، صالة الحكم، جرن القرية... إلخ». إذ يصاغ الفعل من مفردات الحياة اليومية (أثاث الغرف، أدوات الطعام، موائد الطعام والمكاتب، الكتب، الصور العائلية، الأجهزة الكهربائية، الدوسيهات، الحضور والانصراف، التقارير الإدارية، ...) حيث المشكلة هي مشكلة فرد، أو ثقل تحليلات المشكل العام على حياة الفرد. المنظر لا يبدأ من القضية الكبرى، أي الفكرة، بل من مشكلات حياتية دالة على المشكلة الكبرى. يبدأ من الواقعة اليومية، في رؤية مادية، غير مثالية، مخالفة لمعظم المسرح الستيني. وتلك هي التقنية الرئيسية التي يتميز بها كاتب مثل ميخائيل رومان في صياغته لسؤال الحرية.

وفي مسرحيات الدخان والزجاج وإيزيس حبيبي والخطاب والمأجور، يصف المنظر المسرحي مكان البيت أو العمل وصفاً تفصيلياً، باعتباره مكان الحلم / المشكلة، مكان حياة حمدي - بطل هذه المسرحيات - الذي هو مثقف برجوازي صغير يطمح بالحرية، ويدخله فعل الثورة ولكنه مؤجل دائماً. ويحرص المنظر المسرحي على رسم صورة دقيقة لمكان المعيشة. ففي «الدخان»، أولى مسرحيات الكاتب، نجد هذا الاهتمام بمكان الحياة اليومية.

إن مكان البيت في شارع ضيق وأصوات الباعة والجيران مسموعة. والمكتب الذي ليس سوى منضدة والكليم القديم والدولاب القديم، وغرفة الجلوس التي بها «طاقم طراز قديم»، والأثاث «كله من الطراز الذي كان سائداً في بيوت صغار الموظفين منذ عشرين أو ثلاثين عاماً» إشارات لبيوت الطبقة الوسطى في الستينيات والشرعية الصغرى منها بالتحديد. وفي الزجاج يصرح الكاتب بهذا البعد الاجتماعي للمنظر المسرحي منذ البداية:

صالة بيت من الطبقة الوسطى، ولكن قطع الأثاث القليلة المتناثرة توحي بوجود تطلعات طبقية لدى أصحاب هذا البيت، المكان خال فيها هذا مكتب - هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شيء، وقد وضع فوقها المكتب الذي ينبغي أن يكون أمامها

(الزجاج - المصدر ص ١٤١)

وفي إيزيس حبيبي يجمع الكاتب بين البيت والعمل، فيصف لنا المنظر المسرحي أماكن شقة حمدي، مكاتب الموظفين، مكتب رجل المخابرات، منزل الراقصة «بيت فريدة - بيت عصري جداً» (إيزيس حبيبي - المصدر ص ٣٧).

وفي «الخطاب»، نحن في بيت «هو» حيث يجلس وأصدقائه كل ليلة يلعبون الورق على «مائدة نحيفة القوام» والمقاعد قديمة ونحيفة، ولولا الحذر عند استعمالها لتحطمت منذ زمن بعيد» (الخطاب - المصدر ص ٩٠).

(جـ) المستوى الأيديولوجي

في هذا المستوى تعمل العلامة بصفتها رمزاً (بالمعنى السيميوطيقي) يتم التعاقد بشأنها بين منتج العلامة ومتلقيها من أجل إعادة إنتاجها مرة أخرى في فكرة . وفي هذا المستوى لا يقوم المنظر المسرحي - على الأقل في المسرحيات التي ندرسها - بمهمة التعاقد بمفرده ، بل من خلال علاقته بباقي عناصر الفعل المسرحي ، ولكنه يرشح مبدئياً لهذا التعاقد ، وتحول عناصر الفعل المسرحي تأكيداً (أو نفيه) في المأجور يؤكد المنظر المسرحي التفاوت الطبقي (كما سبق) من خلال العلاقة المكانية بين المستويات الثلاثة : المهم أن الشكل الهرمي للمسرح يستحسن أن يكون واضحاً . (المأجور - المصدر ص ١) وفكرة الهرم الطبقي هي إحدى الأفكار الرئيسية التي تصوغ الفعل المسرحي في مسرحية « المأجور » . وهي أيضاً أحد مظاهر مشكل الحرية ، إذ يصطدم حمدي بكونه موظفاً صغيراً ليس لروايه قيمة ، وأنه ليس حراً في اتخاذ أي موقف من قرار مدير الإدارة الذي يدهو فيه الموظفين إلى التبرع بجنينه واحد لإقامة حفل تكريم للمدير العام المعار للدولة عربية ، وأن للسلم الطبقي مدخلا كبيراً من الجهاز البيروقراطي للدولة ، حيث تحول معظم أفراد الطبقة الوسطى إلى موظفين . وأصبحت الثقافة الرفيعة لبعضهم مجرد حلية زخرفية لا تفيد كثيراً (بل تضر أحياناً) في الصراع على الصعود إلى قمة الهرم . وفي نهاية الأحداث ، ومع هزيمة حمدي ، يصعد حمدي إلى المستوى الثالث :

حمدي : ... (يبدأ في الصعود) لا بد من الهرم وإن طال العناء . (يصعد) خطوة وراخطوه بعينيك ورجليك وضوافرك واسنانك . بالنفس مقطوع والقلب مليون رعب لازم توصل وموش مهم دمك يسيل ولا مهم كيان تقع من فوق الرمال جريح .. آه . آه (ينف فوق مكتب المدير العام) آه المنظر رائع . من فوق الهرم الأشياء والأشخاص . تبدو صغيرة . وعديدة . وحقيقية ...

(المأجور - المصدر ص ٧٧)

وتشكل الفراغ المسرحي على صورة هرم هو أحد مستويات فكرة الصعود الطبقي . ويضيف المنظر المسرحي

للتشكيل بعداً آخر هو العلاقة بين قمة الهرم وقاعدته . فمعظم الأحداث تدور في المستوى الأول ، ولكن ذلك لا يلغى وجود باقي المستويات . وينص الكاتب على ارتباط أجزاء الهرم بعضها ببعض ، ويضع الحلول البصرية التي تنتج المعنى الأيديولوجي للمنظر المسرحي :

..... ويبدو لي أنه من الممكن أن يكون جميع أبطال المسرحية في المسرح لا يغادرونه قط ، فيرفع الستار عنهم جميعاً وتنتهي في وجودهم جميعاً كتعبير عن ارتباطهم معاً بتجسيد مشترك ، وفاعليتهم جميعاً في بعضهم البعض من البداية إلى النهاية .

(المأجور - المصدر ص ١)

. وفي الواقد يصبح المكان استعارة كبرى لفكرة الدولة الشمولية ، فالمنظر المسرحي يصف لنا لوكاندة متسعة ، فسيحة ، تعبيراً عن نفسية الواقد أو تصوره عن المكان .

فالكان يتشكل حسب نفسية الواقد ، وهو الموقف النفسي الذي يبدأ به الواقد تجاه المكان ، ولكنه يكتشف في النهاية أن المكان سجن كبير ، فالعناصر المسرحية الأخرى تنفي العلامة المفصلة للمنظر المسرحي (الاتساع) ، وهو الموقف النفسي الذي يجعل الواقد يظن أنه يتصرف بحرية في المكان ، وأن كل من في المكان تحت أمره ، فيختار المائدة التي يجلس عليها ، ويختار نوع الأكل الذي يجبه ، ثم يكتشف أن ذلك كله ليس متاحاً ، وأن شروطاً أخرى وضعتها اللوكاندة لنزلائها ، فالواقد هنا (واسمه حمدي أيضاً) عكس حمدي في المسرحيات السابقة ، فهو هنا لا يعي بمكان المواجهة والاختبار ؛ مكان التجربة . إنه يدخل المكان باعتباره مكان الحل / الحرية فيكتشف أنه المشكلة . واللوكاندة ، بما أنها استعارة لنظام الدولة الشمولي ، فإنها تشيئ العاملين فيها ، فالستول والخير لا يعملان شيئاً سوى الضغط على زر في مقابلة بين

(ولا ضرر من الشطط طالما هما في بيتها) ، ولكن المشهد ينتهى برعب الاثنين عندما يندى جرس الباب :

جماليات : حد سمعنا .. اطفى النور (الجرس مستمر) .
حمدي : اطفئيه أنت .
جماليات : إنت خايف .
حمدي : أيوه خايف .. اطفئيه رُوحى .
(تسرع إلى مفتاح النور وتطفىء النور) .
(ليزيس حبيبي - المصدر ص ٧١)

وثيمة المكان المراقب ، وأن كل ما يقال تسمعه أو تعرفه الجهات المسؤولة ، أو السلطة ، تيمة متكررة في مسرح ميخائيل رومان . ففي مسرحية الخطاب :

الثاني : أنا أراهن كل كلمة ينتقال هنا بترصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل يسمع كل كلمة .
الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا . حوالينا ييسجل .
(الخطاب - المصدر - ص ١٠٢)

والثيمة نفسها في ليزيس حبيبي ، كما يدل الحديث السابق بين حمدي وجماليات ، وفي « المأجور » ، هناك دائماً جاسوس للمدير العام . وهى تيمة تحول المكان إلى سجن مادي ومعنوي .

إن تحول المكان الخاص إلى سجن مادي أو معنوي هو إحدى صيغ سؤال الحرية في مسرح ميخائيل رومان . فالأماكن الخاصة (غير المقدسة) التي يبدأ بها معالجة مشكل الحرية ليست فقط إشارة اجتماعية إلى الشريعة أو الطبقة التي تطرح السؤال ، ولكنها أيضاً سجن لفرد صاحب السؤال . وهو أحياناً لا يبرحه (كما في الراغد والخطاب) ويقبض عليه وهو بازال في مكانه .

الدولة والآلة (آلة الدولة من التعبيرات الماركسية الشهيرة) والوافد لا يعنى هذا القانون بل يسخر منه :

الوافد : (بدهشة شديدة) بتدوس على زرار ؟
المستول : (بكبرياء) أيوه .
الوافد : (ساخراً) ودى مسئولية ضخمة جداً .
(الوافد - المصدر ص ١٤١)

وعدم معرفة الوافد بقانون اللوكاندة هو الذى يحرمه من الطعام ، وهو الذى يفقده حريته . فاللوكاندة هنا ليست اللوكاندة الواقعية ، ولكنها لوكاندة خاصة بميخائيل رومان . وبالفعل فإن اسم اللوكاندة الذى يرد على لسان الشخصيات هو (لوكاندة ميخائيل رومان) .

(الوافد - المصدر ص ١٥٨)

هذه اللا مبالاة وعدم الرضوخ لقانون لوكاندة ميخائيل رومان ، مع تناسى اللحظة التاريخية وشروطها ، هو إحدى الصيغ التي يطرحها مسرح ميخائيل رومان لسؤال الحرية . ففي الخطاب نجد الموقف نفسه « غرفة فسيحة الأرجاء نظيفة ، وليس بها إلا مائدة نحيفة القوام حولها خمسة مقاعد يجلس عليها » (هو) والأربعة الآخرون وهم يلعبون الورق » . (الخطاب - المصدر ص ٩٥) وتتحول هذه الغرفة إلى سجن في نهاية المسرحية ، بعد أن يضرب « هو » بالقانون والتحذيرات عرض الحائط . والقانون الذى يرفضه هو أن الاحلام ، يجب أن تكون « شرعية » كما تحبزه خلاصته .

في ليزيس حبيبي والخطاب والزجاج يسقط الكاتب فكرة ألفة المكان الخاص ، وأمن المكان الخاص ، وفكرة أن البيت هو مكان الراحة والسكون . فحمدي في الزجاج يطرد من بيته . وفي الخطاب يصبح أسدقاؤه وخلاصته أعوان القوة المجهولة صاحبة السلطة ، وفي ليزيس حبيبي يشنط حمدي وجماليات في تصورهم لقرتهم وإمكاناتهم في اتخاذ موقف ثورى

٣ - ٢ المنظر المسرحي علامات متعددة

(١) النافذة

تقسم النافذة المكان إلى داخل وخارج ، إلى مكان محدود وقضاء . وهي فتحة في جدار يطل منها الشخص على العالم الخارجى .

وتكرر النافذة في وصف المنظر المسرحي عند ميخائيل رومان في أكثر من مسرحية بحيث تشكل عنصراً أساسياً في المنظر المسرحي . في الواصل مثلاً :

نافذة زجاجية عريضة جداً تحدد المسرح من خلف .
(.....) في الخلفية وراء النافذة الزجاجية جبل مكون من عدة تلال يضاء بعشرات المصابيح الصغيرة ، وربما يتوهج جزء منه بوهج أحمر . النافذة عليها ستائر فينيسيا التي يمكن أن تفتح وتغلق بحبل يتدلى إلى جانب النافذة .

فالداخل هو اللوكاندة ، والخارج هو المجتمع الذي لا ينتمى إليه « الوافد » ، آلاف من الرجال الذين يعملون في الجبل ويتناولون طعامهم ، في وديعت ، داخل اللوكاندة . إنه يظن نفسه خارج هذا القانون ، حيث الطعام « باللسة وبالذور » ، فهو يريد طعاماً متميزاً يرضم أنه ليس عضواً في اللوكاندة .

والنافذة عريضة جداً تحدد للمسرح من الخلف ، ودائماً نرى الجبل وعشرات المصابيح الصغيرة أثناء الحوار ، ويفرض الواقع نفسه دائماً لنرى الوافد في مقارنة معه ، لأنه دائماً خارج هذا الواقع ، وهو أحد أسباب فقد لوجوده ، حيث تنتهى المسرحية بأن يسمع العبارة التي تقال للمحكوم عليه بالإعدام :

الوافد : واحد يقول لي نفسك في إيه ؟ لا .. أنا مش عاوز أموت .

(الوافد - المصدر - ص ١٧١)

وفي الخطاب « توجد نافذة في خلفية المسرح نافذة بلا أبعاد واقعية فهي عريضة جداً ومرتفعة جداً وعلمنا تفتح تنطى الساء خلفية المسرح » .

إن الخارج هنا حلم بعيد ، حلم غرواقى . ليس الخارج سوى الساء ، وليس ثمة عناصر واقعية طبيعية . وذلك إشارة لانفصال (هو) عن الخارج . إن (هو) لا يخرج من غرفته ، ويقبض عليه وهو مازال يحلم بلا حدود داخلها ، ودون إدراك لشروط الواقع .

وفي الدخان لدينا نافذتان : الأولى « نافذة في اليسار تطل على شارع ضيق ، يمكن أن يسمع منه أصوات البهيران والباحة . والثانية نافذة خلفية عليها ستارة قديمة ، وعند فتحها يرى برج التلفزيون فوق المقطم . إنها حركة الخارج التي تضغط على الشخصية ، فحمذى « الدخان » يرفض كل الأساليب التي تقهره كي يكون الشخص الذي يريدونه ، ولا يريد هو أن يكونه .

إن « النافذة » تحدد العلاقة بين الداخل والخارج في هذه المسرحيات ، وتدلل على حركة الفعل ، فبينما تكون الحركة في الخطاب في اتجاه (داخل - خارج) كى حركة انفجار ، فإنها في الدخان في اتجاه (خارج - داخل) أى حركة ضغط . وفي الخطاب يتفجر داخل الشخصية طارحاً أحلامه وماضيه ، بينما في الدخان تسلم الشخصية منذ البداية بالضياح ولا جدوى الحلم بسبب ما يحدث في الخارج . وفي الواصل فإن النافذة تقم مقارنة ، دائماً ، بين الداخل والخارج ، وهي المقارنة التي تتكرر كثيراً في الحوار لكشف موقف « الوافد » المنفصل من الزمان والمكان .

(ب) المتضدة

والعلامة الأولى التي تقابلنا عند فتح الستار في مسرحيتي « الزجاج » و « الوافد » هي المتضدة . بالتحديد المقابلة بين متضدين ، ففى الزجاج :

المكان خال فيها عدا مكتب - هو متضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شيء وقد وضع فوقها

يأكل في اللوكائنة ، ويختار المائدة التي عليها أدوات الطعام ، ولكن لأنه ليس من أعضاء اللوكائنة يتم نقله إلى المائدة الثانية العارية .

وفي المأجور سنجد التفاوت بين المكاتب الثلاثة تفاوتاً طبعياً ، أدى إلى التشكيل الهرمي لخشبة المسرح ، كما لاحظنا في تحليل المستوى الأيديولوجي للمظهر المسرحي .

وأحياناً تكون المنضدة إشارة إلى المستوى الاقتصادي للشخصية ، فالكتب الذي تقرأ عليه الشخصية وتكتب ليس مكتباً بالشكل المتعارف عليه ، فهو ليس أكثر من منضدة ذات أربعة أرجل ، كما في الدخان والزجاج .

ولا يمكن تحديد وظيفة العلامة المتفرقة في المظهر المسرحي ، أو صفتها السيميولوجية ، إلا من خلال دورها في الفعل المسرحي ، ذلك لأنه لا يوجد شيء على خشبة المسرح مصادفة . وكذلك لا توجد صفة واحدة للعلامة ، التي يكسبها السياق صفتها السيميوطيقية .

٤ - النص المرافق :

يقوم النص المرافق للحوار بدور مهم في إنتاج الفعل المسرحي ، النص المنتج للعلامات البصرية والسمعية التي تنتج إلى القارئ ، ويحدد علاقة المحلل بالفضاء المسرحي . وعادة يكتب هذا النص المرافق بطريقة تميزه عن النص الحواري ، كأن يكتب بين قوسين أو بينط أصغر ، أو بينط أسود ، أو يجمع بين هذه الطرق . ويعتمد ميخائيل رومان على هذا النص اعتماداً كبيراً في صياغة عمله المسرحي ، فلا يمكن إغفاله وإلا نكون قد أغفلنا نقلاً مسرحياً أساسياً من أنساق الفعل المسرحي في صياغة السؤال الرئيسي في هذه الأعمال . فهو نص ينتج معنى قد لا يتجسد النص الحواري ، كما أن معنى النص الحواري لا يكتمل دون النص المرافق له .

ولا يقتصر النص المرافق في مسرح ميخائيل رومان على وصف ردود أفعال الشخصية أو حركتها ، وإنما يشير كذلك إلى طبيعة الأداء ، ويتم بالتعليق على موقف الشخصية ، ويشرح أسباب أفعالها ، وأحياناً المغزى من كل ما يدور على المسرح . فهو نص موجه أساساً إلى خشبة المسرح . فالجملة

المقعد الذي ينبغي أن يكون أمامها . متضدتان أخريان في مثل مستواها وقد غطيت كل منها بمفرش أبيض جداً . حل الأولى زهرية ضخمة من النوع الرخيص وحل الثانية تمثال المفكر .

(الزجاج - المصدر ص ١٤١)

الأولى معطلة عن العمل (مغلقة) بعد أن وضع فوقها المقعد ، أما الثانية التي تحمل تمثال المفكر فيتم استبدال وظيفتها بعد قليل أثناء إعداد المنزل لاستقبال الطبقة الجديدة .

إن عالماً قديماً يتم استجماده . وهنا بالضبط يكمن معنى السجن ، إذ يتم طرد حدى من الشقة لأن زوجه فريدة مشغولة بإعداد المكان . والعودة إلى العالم القديم ، عالم الكتابة والفكر هو المستحيل بعينه .

حدى : وأنا صاحب الشغل الساعة عشرة خصوصاً عشان أجى واقعد هنا . في المكان ذا بالذات .

فريدة : (وكأن هذا هو المستحيل نفسه) إياك تكون ناوي تكتب !

(الزجاج - المصدر ص ١٤٤)

حدى : (يصرخ) يترى الورق حل الأرض ليه ؟ فريدة : دى زبالة .

(الزجاج - المصدر ص ١٤٤)

وفي الواقد نجد المقابلة نفسها بين متضدتين ، ولكن المتضدتين صالحتان للعمل ، فالمرشحة مقابلة بين موقفين (كما لاحظنا عند تحليل المنضدة الأولى) مائدة عليها مفرش أبيض وأدوات طعام لامعة جداً وأنيقة جداً . أما المنضدة الثانية فهي ؟ قريبة منها ولكن ليس عليها أدوات طعام حل الإطلاق ، إنها مائدة عارية وليس عليها مفرش أبيض ، (الواقد - المصدر ص ١١٧) . والواقد يجلس على المائدة الأولى ، إنه يظن أنها المائدة اللاحقة به ، أو أن من حقه أن

ولا بد أن نأخذ في الاعتبار تبادل المواقع ، أحيانا ، حسب سياق الأحداث في المسرحية وحسب طبيعة الشخصيات .

كما أن هذه الثنائيات ليست مطردة في كل المسرحيات ، إذ يتحدد رد الفعل حسب موقف الشخصية من القوى المعادية لها ، المانعة لحريتها .

وفي الواصل يشيع رد فعل (بدهشة) أكثر من أي مسرحية أخرى ، بينما لانجد الدهشة في مسرحية كاملة مثل الخطاب إلا مرة واحدة ، بينما تشيع في الخطاب ردود أفعال أخرى مثل (صارخا) و(خافا) بدرجاتها المختلفة .

ولا تجعل هذه الثنائية من الأداء الصوتي والحركي مطلقا مطردا حسب هذه الثنائية ، بمعنى أن الشخصيات قد لا تلتزم بهذه الثنائية ، أثناء المسرحية ، إذ يحيل الالتزام الأداء إلى أداء مدرسي ، والحركة إلى تناظر هندسي صارم ، يقتل الحيوية على خشبة المسرح ، ففي الخطاب يصف النص المرافق الأصدقاء الأربعة بأنهم :

لا يفعلون قط وحركاتهم بطيئة وخطواتهم محسوبة إلا في لحظة واحدة هي لحظة الشق - وكلما قلت فاعليتهم وضعف حضورهم على المسرح كان ذلك أفضل .
(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

ولكن حركة الأحداث في المسرحية لا تلتزم بذلك التوجيه التزاما أصم ، ففي الخطاب - غير لحظة الشق - يكون حضور الأربعة قويا ، يحتل مكانا مهما من الفراغ المسرحي ، ولكن المقصود من هذا التوجيه هو السمة العامة لطبيعة أداء الشخصيات .

وفي الواصل كذلك نلاحظ أن المندوب يندش في البداية ، والحلاد والحخير والمستول يقاطعون الواصل أحيانا ، وينفعلون أحيانا أخرى انفعالا حقيقيا . ولكن ذلك لا يمثل نسبة كبيرة في المسرحية ، إذ إن الغالب على أدائهم الحركي والصوتي هو الهدوء والثقة والآلية وعدم الانفعال . كما يبرز ذلك في نهاية المسرحية عندما يكشف الواصل أنه مقدم على الموت ، فيخبرنا النص المرافق بأن «الجميع» يتأملون دون حركة - يزداد عتفه ، ووجهه يصل إلى أقصى حد - . وهي النهاية التي

الحوارية نحتاج إلى نص مرافق يعطيها نغمتها ونبراتها ، والمكان الذي تقال منه على خشبة المسرح ، حيث يقوم النص المرافق بتقسيم الفضاء المسرحي عن طريق الإضاءة وحركة الممثل .

وتواجه الشخصية صاحبة سؤال الحرية قوة مانعة لحريتها ، هذه القوة ليست حاكما أو فردا أو ملكا طاغية ، وما إلى ذلك من التلميط والتجريد الذين مارسها للمسرح الستيفي ، ولكنها مؤسسة منظمة تسعى للسيطرة ، واعية بدورها مدركة للأخطار التي تهددها ، تقوم بدراسة الشخصية المعارضة لها دراسة صميقة ، تسعى لإدماجها في منظومتها (أو عقابها الذي يصل إلى حد الموت) .

والشخصية صاحبة السؤال لها أكثر من موقف تجاه هذه المنظومة ، فهي في الواصل لا تدرك طبيعة القانون ، وعندما تدركه لاتوافق عليه ، لأنها دائما مندعشة وتفاجتها الأحداث والأراء التي تسمعها دائما . أما في الدخان فهي تعرف جيدا قانون الواقع وترفضه وتسمى خلق قانونها الخاص ، ولكنها تفشل فتسحب وتزوي . وفي الخطاب يداعب البطل الحلم بالحرية ، ولكنه يخاف من القوة المواجهة التي يعرف أن مثلها معه في المكان نفسه (أصدقائه الأربعة وخادمتهم) ، وفي وليلة مصرع جيفارا العظيم ، يعرف القوي إبعاد المعركة ويصر على خوضها حتى لو كان الموت هو ثمن هذه المواجهة . وفي الزجاج يدرك البطل أهدامه ، ولكن مشكلته هي عدم تواصله مع القوى المساعدة التي لجأ إليها (الجهامير) .

وبصفة عامة ، يمكن قراءة ردود أفعال هذه الشخصيات في مقارنة مع ردود أفعال الشخصيات التي تواجهها في صورة ثنائيات متعارضة هي :

- انفعال - عدم انفعال
- حيوية - جمود وآلية
- اندفاع - برود
- مقاطعة - صمت
- سريع - بطيء
- تردد - فورية
- صارخ - هدوء
- خوف - اطمئنان
- اندحاش - معرفة

الأخرون ، لذا فهم في حالات توجيههم الحوار بطريقة معينة لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلونه .
(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

وتظهر أهمية هذا النص في إنتاج معنى النص الحوارى ،
عندما نقرأ حديث الأربعة عن المكان المراقب دائما :

الثاني : أنا أراهم كل كلمة يتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل عن رجل
بسمع كل كلمة .

الرابع : ويمكن يتفجرج علينا ، شايفنا حوالينا بيسجل
الأول : وهو كاس ويسكى قدامه وشيشه عجمى في
أيده وراقصة عربانة بترقص له وحده وتغنى له
الثاني : ومن حواليه الأصداق ...
الثالث : لا . الجوارى والحندم والعبيد ...

(الخطاب - المصدر ص ١٠٢)

وقد يقال أن هذا النص الحوارى يدل على أن الأربعة
خائفون من أن تكون أفعالهم مسجلة عليهم ، أو أنهم يقولون
ذلك بحسن التصديق ، ولكن النص المرافق (الذى يجبرنا بأنهم
« لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون ، وأنهم قد
يكون عندهم علم سابق بكل ماحدث في تلك الليلة قبل أن
يحدث كله ») يجعلنا نرى هذا الحوار على أنه حوار إرهاب
« هو » ، حوار تتخلله نظرات الأعين لـ « هو » لمراقبة تأثير
ذلك عليه ، وأداء يفهم منه أنهم يتظاهرون بالخوف
ويتأمرون .

وفي الدخان يشكل النص المرافق حوالى ٣٠٪ من حجم
النص (عدد الأقواس بالنسبة لعدد الأسطر) وتزيد هذه النسبة
في الفصل الأول عند تقديم الشخصيات لتصل إلى ٦٦٪ ،
وهو أحيانا لا يتخطى جملة دون تعليق لتصل النسبة إلى ٧٥٪ في
بعض مواضع من النص .

ويجىء اهتمام مسرح ميخائيل رومان بالنص المرافق نتيجة
لاهتمامه بالواقعة اليومية في حياة فرد من أبناء الطبقة الوسطى
الفرد المنوط به إدراك قانون الواقع وتغييره . وهو اهتمام يتوازى

تصاعدا على هيئة « كرشندو » ، بينما لا أحد يتكلم أو يفعل
كما يجبرنا النص المرافق .

وفي الخطاب وصف مفصل لحركة الشخصيات وأدائها ،

فالنص المرافق يقول عن أداء « هو » :

وهو لا يغير أداءه قط في المسرحية إلا حينما يرتد طفلاً
مذعوراً عندما يواجه الموت ، ولكن للحظة قصيرة
سرعان ماقر وينساها هو ولا تترك فيه أى أثر ، ومعنى
هذا أنه عندما يؤدي دور الأب يؤديه دون أى تغيير ،
رغم المخاطرة بتصور البعض أن هذا تلميح بوجود
علاقة الابن - الأم ، لأن عدم تغير الأداء يراد منه
التأكيد على معادلة أساسية في المسرحية نقول إن
الأب = الابن تماما وأن المشاكل التى يواجهها الابن
هى نفس المشاكل التى يواجهها الأب وإن اختلفت
الصورة الخارجية .

(الخطاب - المصدر - ص ٩٠)

والأداء الصوتى الذى يراد تثبيته هو الأداء الصوتى المرتبط
بأنفعالات (صارخا وخائفا) أى ذلك الإيقاع الناشئ من
الانفجار والانكماش ، كذلك الأداء الحركى الموازى له وهو
الأداء الذى يجمع حركة القفط (الانقباض) وحركة الفأر
(الهروب والذعر) كما يجبرنا النص المرافق في أول المسرحية .

« فيه ملامح من حركة الحيوانات بصفة عامة كحركة
القفط عند الانقباض أو الفأر عند الهروب »
(الخطاب - المصدر ص ٩٠)

أما أداء الشخصيات الأربع ، فهو أداء يجمع بين الآلية
والهدوء الذى ينبئ عن معرفة بما سيحدث .

وفي أدائهم يبدو أنهم يقولون كلاما محفوظا قالوه
قبل ذلك بترتيب معين وأداء معين . وهم لذا يتبادلون
النظرات باستمرار كمن يدبرون خططا دون أن يلدرى

أما الخطاب الآخر ؛ خطاب السلطة فهو ماستوتف عندة قليلاً في هذه الإشارة القصيرة . . . فهو خطاب «مونتولوجي» بتعبير «زيماء» ، فالوقوف المونتولوجي المعادى للنقد والنظرية يميز ، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالسلطة السياسية ، جميع اللغات السلطوية والشمولية^(٩) . وهويرى نفسه «الخطاب الوحيد الممكن»^(١٠) حول موضوع ما ويمنع أى تصوير خطابى آخر للموضوع^(١١) . فاللغة قاطعة ولجمل قصيرة والنغمة الصوتية لا تحمل أى انفعال كما نَحْنَرنا ثنائية النص المرافق ، وهى لغة محايدة لا إنسانية ، تبدو كأنها لغة رويوت أو لغة Answering machine لا مفر من قبولها دون أى حوار معها أو تواصل وهى لغة حاسمة تشبه الأسلوب البوليسى الجاف :

الخدام : (بأسلوب حاسم) قوم معايا .

الواحد : (بفرع مفاجيء) أروح فين ؟

(الواحد - المصدر ص ٢٢)

وذلك هو الأداء الغالب على معظم حوارات «على» رجل المخابرات في «إيزيس حبيبي» وفي مونتولوجه الرئيسى مع حمدى يصفه النص المرافق بأنه «يبدأ في أخذ سمة المحاضر» (إيزيس حبيبي - المصدر ص ٢١٠) .

والشخصيات حاملة هذا الخطاب (أو التى تنتجه) تعى أن العواطف والانفعالات والإنسانية هى آفة السلطة . فـ «على» رجل المخابرات في «إيزيس حبيبي» يتخذ من هملر (رئيس البوليس السياسى فى ألمانيا الفترية) نموذجاً ومثالاً يحتذى من زاوية التخل عن العواطف .

على : . . هملر كان أصلب فى . . كان لمانى . . الإرادة عنده من الصلب الحديد . . ومافيش عواطف . [إيزيس حبيبي - المصدر ص ٢٣٠]

وفي مسرحية «الواحد» يلاحظ الواحد طبيعة المسئول الانسانية :

الواحد : . . . لك ساعة واقف قدامى تتكلم زى المكنة . . ولا كلمة قلقتها تسر القلب ومغيش فى وشك ذرة من الإنسانية ، لا ابتسمت ولا غضبت ولا أى شعور فى وشك يا ساتر ! المسئول : إنت مش معانا فى اللوكالدة طبعاً !

ونتيجة هذه الملاحظة فإن المسئول يدرك على الفور أن

مع اهتمام المنظر المسرحى بمكان ذلك الفرد ، المكان الذى يجيا فيه حياته الخاصة .

إن النص المرافق هو النص للمعنى بالأداء الصوتى والحركى للممثل / الشخصية ، كأنه لقطة مكبرة لهذه الشخصية ترصد سلوكها وانفعالاتها وردود أفعالها خلال حركتها للإجابة عن سؤال الحرية . واللغة المكبرة تقنية مخالفة لمعظم المسرح فى الستينيات الذى كان مهتماً باللغة المملة إذا جازت الاستعارة من مصطلحات السينما .

والرؤية التى ترى فى الأداء الصوتى والحركى علامة على واقع الشخصية تناقض الرؤية التى لا ترى هذا الواقع إلا من خلال علامة الكلمة فقط . فيها يمكن تزييف الكلمات - كما يقول حمدى فى المأجور - فإنه لا يمكن تزييف الحركة (فيها يقول فالتر بنهامين) .

٥ - خطاب اللغة

يحتاج تحليل خطاب النص الحوارى عن طريق لغته ، أو لغة الشخصيات التى تطرح سؤال الحرية وتحاول الإجابة عنه مقارنة مع الشخصيات المانعة للحرية ، إلى مجال أرحب من هذا المقال ، ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى تباين هذه اللغة عن تلك وتقنيات كل منها .

فلغة صاحب المشكلة لغة مشحونة بالتوتر والانفعال . ولجمل طويلة شارحة نتيجة عدم توافق الآخرين مع رؤية صاحب المشكلة وهو يحكى أمثولات ، ويستعين أحياناً بالصور الشعرية وتقنيات المجاز عموماً .

وهو يشعر بالزعزعة دائماً ، والضيق وعدم وجود مستقبل ؛ والعجز الذى تباين صورته حتى يصل إلى العجز الجنى ، وعدم القدرة على التحقق مع امرأة نتيجة القهر الذى يمارس عليه . وتلك «ثيمة» متكررة فى عدد من المسرحيات ، ففى الدخان يعترف حمدى لزوجه حسنية بأنه عاجز عن ممارسة الجنس ، ويعترف لتاجر المخدرات بذلك ، وفى «ليلة مصرع جيفارا العظيم» يهدد الفقى المرأة بذلك العجز فتصرخ النساء من هول الصورة .

الوافد : يعني إذا جاتلك تعليقات أبقي ثوري ؟

المستول : طبعاً

الوافد : وتقدمي ؟

المستول : طبعاً

الوافد : وعظيم ومجيد وخالد ؟

المستول : طبعاً

الوافد : بصرف النظر عن الظروف التاريخية المحيطة

بـ ؟

المستول : الواضح إنك مش جعان .

(الوافد - المصدر ص ١٤٦)

الأمر في نظر المسؤول طبيعي غير قابل للتساؤل ، بل إن التساؤل مضيق للوقت . والتعليقات هي القول الفصل من وجهة نظر المسؤول . وفي الوافد أيضاً نلاحظ سمة أخرى من سمات خطاب السلطة في هذا الحوار حول وظيفة الضغط على « الزرار » :

المستول : لا أنت آخر واحد يصلح لهذه الوظيفة

الوافد : (ساخر) والله العظيم ؟ !

المستول : قطعاً

الوافد : أديك عشر سنين من عمري لو قلت لي ليه

المستول : (فجأة يقفز فوق المقعد الأخر ويخرج ورقة

من جيبه ويمسك بيده شيئاً وهمياً وكأنه

ميكروفون ويتلو بصوت مرتفع أكثر مما

يجب) نوع ٤ فصيلة ٢ مجموعة ٧ الوارد في

القوائم تحت اسم .. تحت اسم (يتعثر

في القراءة) مش مهم ، فاقد لعلاقاته

الزمانية والمكانية ، مقطوع الاتصال بالتطور

التاريخي الختمى الذى يحدد العلاقة بين

الجسم المتحرك والسرعة والزمن الواقع

بينها ، مصاب بأمراض متعددة ، كلها

لاتعالج إلا في مصحات الأمراض

المستعصية ، هو جسم ستاتيكي خامد

والطاقة الكامنة داخله لا يمكن تحويلها إلى

طاقة حركة ، والجهد الكهربى العالى فيه

وهو يصل إلى ١٥٠ ألف فولت يستهلك

داخله في دوائر استقطابية وتيارات عشوائية

حول الأعمدة الأساسية التى تمثل الفكر

والحركة دون تحوله أولاً إلى حركة (يعطوى

الوافد ليس عضواً في اللوكاندة ، هذه اللوكاندة التى لا تعترف بالإنسان وإنما بقولية الأفراد وصياغتهم على نمط واحد والغاء لفرديتهم .

ويحاول الوافد إثارة المستول « عاطفياً » كما يقول النص المرافق . إذ اكتشف أنه من قريته نفسها ، ويتأذى المسؤول معه ، بل ويفنى معه (يلحن كالموال) ولكن المسؤول (يفتّر حماسه) فجأة ثم (بدون حماس) ثم (ببرود) . إن الانفعال السابق لم يكن سوى انفعالاً « مريحاً » وهو إحدى حيل السلطة حيث التشبه بخطاب وانفعالات القوى الاجتماعية التى تسعى للسيطرة ، واستخدام مفرداتها وذلك ما يعالجه ميخائيل رومان بالتفصيل في نص « المأجور » .

عبدالجلود ثم بعد كده منشور عاды جداً ، آآآ المنشورات كل يوم بتطلع زيه في كل قرية وكل بلد والهدف منها أن تقوم الصداقة بيرئيس والمرعوس (وهو ينظر ببرود إلى حمدي) وأن تزال الفوارق بين الطبقات (بهبطه وهو يخص حمدي بحديثه) وأن تتحقق الديمقراطية على جميع المستويات . وأظن ده هدف من أهم الأهداف .

حمدي : يامناق علوز تستخدم أعظم شعار ظهر في

حياتنا سلاح للتهديد

(المأجور - المصدر ص ١٩)

وفي نهاية المسرحية وبعد تجربة المواجهة يخرج حمدي بهذه النتيجة :

حمدي : عم جيد أعمل إيه ؟ لأبد من لغة جديدة ،

ألفاظ لها معنى واحد لا يستطيع المحتال

ولا المناق ولا المأجور إنه يستعملها ، ألفاظ

لم تحترف الدعارة على كل فم تبدو مضبوطة .

(المأجور - المصدر ص ٧٧)

وخطاب السلطة - كما يلاحظ زيماء - يجتكر التوصيف

والتصنيف ، على هذا النحو :

الوافد : مايمكن أنا كمان ثوري وتقدمي إذا قورنت

بالظروف التاريخية المحيطة بـ

المستول : ماغنديش تعليقات بخصوص الموضوع دا

وذلك هو منهج اللوكانة ذاتها وشرط عضويتها ، فالآلاف يأكلون أكلاً موحداً من « أربع قزانات . كل قزان علو العارة ومن كل قزان غرفة . خضار ووز وسلطة وفاكهة وحتة لحمة . الألف يياكلو كده . كل واحد زى الثانى زى الثالث زى الرابع » (الوافد - المصدر ص ١٢٧) ومع ذلك فهناك وجبات ممتازة للأعضاء المتميزين بشرط التعاون مع اللوكانة ! ووصف طريقة الطعام تحيلنا إلى نظام السجن و« القشلاق » (معسكر الجند) حيث « النظام » و« القانون » الذى لا يسمح بأى فردى كما يشير تعليق المسؤول .

ويمكننا أن نحس في اكتشاف العلاقات الدالة على طبيعة خطاب السلطة غير الإنسانى / الآلى / المتولد عن تشيؤ المتعاملين مع السلطة من ملاحظة النص المرافق الذى يصف الشخصيات بعدم الانفعال والجمود ، والبرود والآلية ، والأداء المرتبط ، بالميكروفون حيث يتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب ، أداء في قلب سلطوى ارتبط بالخطاب الدكتاتورى ، وهو أداء معنى بسلطة الشكل الذى هو ، بدوره ، شكل من أشكال السلطة .

ويمكن إجمال تقنيات لغة خطاب السلطة فيما يلى :

- ١ - جملة قصيرة قاطعة .
- ٢ - لغة محايدة تستخدم الخطاب العلمى .
- ٣ - التغيير السريع في التبرة من انفعال إلى فتور وبرود . فالانفعال ليس سوى قناع كما ذكرنا سابقا .
- ٤ - الأداء بدون انفعال .
- ٥ - لهجة خطابية تستخدم كلمات لها صفة التعميم .

ولعل إدراك ميخائيل رومان لطبيعة هذا الخطاب الذى يعتمد على مراوغة الكلمات هو ما جعله يصيغ سؤال الحرية بواسطة الأداء الصوق والحركى كما رأينا في تحليل النص المرافق .

٦ - مفهوم الحرية في مسرح ميخائيل رومان

كانت أغلب أشكال الخطاب المسرحى في الستينيات - كما أسلفنا القول - موجهة إلى الحاكم والجمهور من ناحية ، وعظية من ناحية أخرى ، بيروقراطية ، بشكل مجرد عام . ولما كانت مخاطبة الحاكم مباشرة أمراً غير ممكن بسبب المجموعة المحيطة به التى تحجب عنه الرؤية - في تصور كتاب

الورقة ويخاطب مباشرة) لأن أى واحد يقدر يتعمق بالضغط على الزرار لأنك بدافع الإنسانية أو الشفقة ، وهى عند التحليل النهائى ليست إلا مواقف فردية معادية ، يمكن تضغط على الزرار لأنك بدافع علم الاقتناع وهو فى الحقيقة عجز عن الخضوع لآى نظام أو التزام يمكن تكسر كل القوانين وتحطم القواعد وتضغط على الزرار لأنك فى كل لحظة عندك شعور متصمخم بذاتك ، إنك فوق العامة إنك نادر . إنك غاية فى الأهمية (يطوى الورقة ويتزل من فوق المقعد) .

(الوافد - المصدر ص ١٤٥)

يتكون هذا الحديث من جزئين : الأول تقرير « علمى » يقرأه المسؤول ، والثانى هو تعليق المسؤول ، واجزان موضوعهما تحليل شخصية الوافد ويمكن تفسير هذا الحديث حسب الزاوية التى ننظر إليه منها :

(أ) التقرير إيهام بالعلمية ، حيث يستخدم العلم لتحقيق سلطة الخطاب وإرهاب المخاطب ، وكذلك يمكن النظر إلى تعليق المسؤول .

(ب) التقرير علمى « حقيقى » من شخصية الوافد ، يستخدم لغة الفيزياء خاصة نظرية توليد الكهرباء من الأعمدة البسيطة حيث يتجمع غاز الأليدروجين على أحد الأعمدة فيقاوم مرور التيار وتسمى هذه الظاهرة بالاستقطاب Polarization - وهو المصطلح الذى يستخدمه التقرير - حيث تشكل هذه القفاعات دوائر كهربية صغيرة تقاوم التيار الرئيسى . والتقرير يجعل الأعمدة الأساسية فى هذا المولد البسيط الفكر والحركة واستحالة تحول الفكر إلى قوة دون تحوله أولاً إلى حركة . وذلك توصيف لانفصال الفكر عن الفعل . وهى إحدى مشكلات المذنب صاحب سؤال الحرية في مسرح ميخائيل رومان .

(ج) التقرير إيهام بالعلمية وتعليق المسؤول هو الحقيقة . يبرز هذا التعليق فكرة التشيؤ والتعطيط والانسانية التى تبنيها السلطة بإدانتها لآى موقف فردى .

ولما هو تقنية تتناقض معرفياً مع هذه الرؤية (الحاكم المعزول — البطل المخلص — الكلب المعلم) فإن كان مسرح الستينات يؤكد ضرورة اتحام البطل المخلص بالشعب، في أتضح نماذجه وعياً عند محمود دياب، فإن مسرح ميخائيل رومان كان يتساءل كيف؟ وما طبيعة ذلك البطل المخلص؟ ومن أين يأتي؟ وهل يسمح الواقع الاجتماعي والسياسي بظهور هذا الفرد؟ وهل الخلاص يجرى على يد فرد؟

وقد قدم ميخائيل رومان في مسرحه دراسة وافية لهذا الفرد، الطامع للحرية، والذي يقف المجتمع والنظام السياسي أمامه حائلاً وعائقاً لهذا الطموح، فكشف عن دوافعه ووجهه وخوفه وتردده وعدم تكاتف الناس معه، بما في ذلك دائرته الضيقة التي كانت تتخل عنه، بل أحياناً تكون متواطئة مع النظام الذي يتمرده عليه. كذلك يكشف عجز هذا الفرد عن الحلم، والحب، وشعوره بالضيق والتشويق وفقدان الإرادة. لقد أعطى ميخائيل رومان لهذا الفرد الفرصة في أن يقول كل ما يريد قوله عن نفسه، في صورة مونولوجات، ناتجة عن لحظات مصيبة في حياة الشخصية.

ولقد أعطى ميخائيل رومان كل شخصياته الحق في أن تتكلم في خطاب انفرادي — أو مونولوجات، ولم يقتصر ذلك على البطل الذي احتق به الخطاب الستيني الغالب. واعتنى مسرح ميخائيل رومان بمكان الاختبار والتجربة لقياس المسافة بين القول والفعل والكشف عن مفهوم هذا البطل الفرد لفكرة الحرية، وهي الاختيارات التي تنتهي غالباً بالفشل. وحتى في الزواج، عندما ينجح حتى في إثارة الجماهير بعد مونولوجه الأخير الذي يصفه النص المرافق بأنه «بشبه أمر التعبئة العامة»، فإننا لا نعرف أين سذهب هذه الجماهير، ولا تنتهي المسرحية عند هذا الخروج الجاهي — كما انتهت العرض المسرحي الذي أعرجه عبد الرحيم الزرقان عام ١٩٦٨ على مسرح الحكيم^(١٦) — بل تنتهي بمصافحة بين حتى وزوجه والعودة إلى البيت. وهي النهاية التي احتار النقاد أمامها، فقال أحدهم: «وقد حاولت أن أجعل أي معنى لهذه النهاية يستقيم مع شخصية حتى كما رأيناها في هذه المسرحية أو ما سبقها، فلم أوفق»^(١٧)، وكذلك «نهاية مصنوعة وفاترة في النص المطبوع»^(١٨). ورأى أحد النقاد هذه النهاية على أنها بمثابة تحمل من المتكف «المعزول عن ذاته

للمرح — فقد كان التخاطب من فوق خشبة المسرح هو وسيلة الكتاب للوصول إلى الزعيم. وقد أدت هذه الرؤية إلى ظهور تقنيات خاصة، أهمها الخطبة الانفرادية (التي اصطلاح على تسميتها بالمونولوج) والتي يقف فيها البطل وسط مشهد لا يتحرك فيه سواه، ناصحاً الحاكم أو معلماً الجمهور.

وقد سادت هذه التقنية بناء على نسق آخر هو نسق البطل المخلص، الذي يلتحم بالشعب ويقوده نحو الخلاص. وهو نسق ينبع من أن الفرد قادر على تحويل التاريخ، ذلك في رؤية موازنة لبنية المشروع القومي في الستينات الذي قادته عبد الناصر. ومن هنا كان المونولوج (وبعض تقنيات بريشت، خاصة تقنيات الراوي والكورس والمسرح داخل المسرح) أسلوباً مسرحياً متولداً عن رؤية الفرد المخلص والحاكم المعزول ورؤية الكاتب لنفسه باعتباره معلماً وواعظاً. وقد كان المؤلف المسرحي صاحب الكلمة، هو صاحب المكانة الاجتماعية الرفيعة في الستينات، خاصة من كان قادراً على التعامل مع سلطة أجهزة الدولة الرقابية، وغير متناقض معها تناقضاً رئيسياً يؤدي إلى نفى مسرحه.

ومن اللات للنظر أن ميخائيل رومان لم يلجأ إلى هذه التقنيات في مسرحه، فلم يستخدم التقنيات البريشتية في أغلب نصوصه، فقد استخدمها في مسرحيتين فقط هما (الليلة نضحك) و (ليلة مصرع جيفارا العظيم) وهما مسرحيتان تعليميتان شارحتان لبعض الأفكار والنظريات السياسية. الأولى تشرح فكرة أجهزة الدولة الأيديولوجية (القانون، التعليم، الفن، الإعلام) والقومية (الشرطة) ودورها في السيطرة وتثبيت أركان الدولة. والثانية توضح فكرة الاستعمار العالمي الجديد لدول العالم الثالث. والمكان فيها مكان عام — مقدس؛ في الأولى «بمثل ميدان أو فسحة من الأرض بين الدور الغنية أو القصور (...) هو في الواقع الحديقة الواسعة الملحقة بقصر السلطان... (الليلة نضحك — المصدر ص ١٥) وفي الثانية: حانة هي العالم والتاريخ الإنسان كله «كوستا... مرجحاً يكم في محلكم المختار، ذي الماضي المجيد والعمر المديد والمستقبل السعيد» (ليلة مصرع جيفارا العظيم — المصدر ص ٥). وأما الخطبة الانفرادية — أو المونولوج — فقد استخدمه ميخائيل رومان بكثرة في مسرحه. ولكن استخدامه له لم يكن نابهاً من الرؤية نفسها التي نبع منها الخطاب الستيني الغالب في تلك الفترة.

بحصره وعجزه عن التعبير^(١٥) عن جماهيره التي أنقذته من هذه العزلة، «حتى إذا اكتمل الخلاص وعثر على ذاته الطاهرة من جديد تركهم ومضى مع زوجته^(١٦)». ويرغم وجهة هذا التحليل، فإنه ينبع من المعيار نفسه الذي يرى البطل «الكامل» في التعامل بالشعب والجماهير، حسب الرؤية السنينية الشهيرة. إن ثورة الفرد في مسرح ميخائيل رومان ثورة محدودة، ثورة في غرفة كالسجن، تنهاوى فيها الأشياء القديمة، ولا يدعمها التاريخ — الماضي، فلماضى متهالك وفي الوقت نفسه يسيطر على الحاضر مما ينفي المستقبل، خاصة إذا كان المستقبل موهوماً بهذا الفرد ابن هذه الشريحة الاجتماعية (البرجوازية الصغيرة) فهي (برجوازية صغيرة) بترقص على السلم، لا اللى فوق علوزين يشوفوها ولا اللى تحت يعبروها، (المأجور — المصدر ص ١٣) ووضعها هذا الذى يسبب تناقضها هو نفسه الذى نفى مهمتها الثورية.

هذه الرؤية الخاصة للفرد، المخالفة للرؤية الشائعة في مسرح السنينيات، هي الرؤية التي شكلت تقنيات المسرح عند ميخائيل رومان، فقد أسقط كل الأبطال (وأشباه الأبطال) الذين تصوروا أنهم قادرون على تحقيق حريتهم، بعيداً عن معطيات الواقع المشروط بزمان ومكان. فالحرية في مفهوم ميخائيل رومان ليست حرية مطلقة، بل هي حرية مشروطة بالزمان والمكان. والبطل الذى يظن نفسه حراً خارج هذه الشروط، هو فرد فاقد لعلاقاته الزمانية والمكانية، حتى لو كانت تلك الحرية هي حرية الحلم. فالأحلام يجب أن تكون شرعية. وهذه الرؤية هي التي تدعوها لأن نرى ميخائيل رومان كاتباً يدعو إلى دراسة الواقع بدءاً من واقع الفرد، ومن هنا جاء اهتمامه بمكان هذا الفرد اليومي (كما يدلنا المنظر المسرحي) ويبدو أفعاله وانفعالاته (كما يدل اهتمامه بالنص المرافق) ويقاؤه وحديثه لنفسه وللآخرين (المونولوج أو الخطبة الانفرادية)، فلم يتخذ مسرح ميخائيل رومان «بطلاً» براقاً، يلعب على أحلام المتلقي ويمنحه وهماً بالثورة «فيغني الثورة»^(١٧). ولكنه قدم نموذجاً لمسرح يطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات. ونفى عن نفسه صورة البطل «الكامل» الذي احتفلت به أغلب الخطابات المسرحية في السنينيات. إن أحد نقاد ميخائيل رومان يصف حملى بأنه بطل ناقص أو مشروع بطل^(١٨). ورغم إدراك الناقد لزيغ البطولة التي يدميها حملى فإن وصفه بالناقص يشكل معياراً وحكماً بالقيمة استناداً إلى بطل آخر، جماهيرى، يلجأ للناس

والشعب، كما تقول المؤسسة المسرحية في السنينيات (نصوصاً مسرحية وتقنية) البطل الملحمى الحامل للقيم المجردة وللأفكار العامة، أو المثقف المغنود به نتيجة براسته، أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذى ينتظره الشعب. وهي رؤية متسقة مع الخطاب الأيديولوجى الرسمى في السنينيات، فقد كان خطاباً معنياً بتنميط الفئات الاجتماعية (الفلاح والعامل والجندى والطالب والموظف والمثقف) وتحريدها في خطاب عام سلطوى، يملك حق التوصيف والتصنيف. ويجمع كل هؤلاء في صيغة قوى الشعب العاملة، ثم يحريدها أكثر حيناً يصفها بكلمات «الشعب» أو «الامة» ثم يزيد درجة التعميم بعد ذلك بوصف الشعب بأنه عربى، والامة عربية (والتليزيون عربى والاتحاد الاشتراكي «عربى»). ويبدو هذا التعميم كذلك في الرسوم التي كانت تبتناها المصالح الحكومية والمدارس والمصحف في تجسيد هذه الأنماط. وهو ما يشير إليه ميخائيل رومان في وصف المنظر المسرحي في الوافد:

توجد لوحة زئبية جميلة لعامل مفتول العضل وأخرى لراقصة باليه أو باقة ورد أو وجه فلاحه مضمومة الرأس. ولكن المكان مع هذا لا يتصف بالجمال أو التناسق كان كل هذه الأشياء يجب أن توجد في الغرفة.

(الوافد — المصدر ص ١١٧)

ويتأثل خطاب معظم المسرح السنتي مع هذا الخطاب السياسى. فقد جعل البطل ممثلاً للشعب وحاملاً لآلامه في الحرية والعدل الاجتماعى وهو المستأثر بالحديث، وهو صاحب معظم المونولوجات في النص المسرحي (حيث النص المرافق ليس أساسياً في النص المسرحي) وخطابه خطاب مثالي يحرد القيم ويتغافل معها باعتبارها عناوين لموضوعات كبرى. أما في مسرح ميخائيل رومان، فإن الشخصية تتحدث عن نفسها، وأزمتها، وأحلامها، ومطالبها الحياتية دون أن تفقد كونها علامة للشريحة الاجتماعية التي تمثلها. وهي رؤية غير مثالية، إن صح القول، رؤية تبدأ من الواقعة اليومية لتدل على الفكرة أو المجتمع، أو النظام السياسى، وليس العكس.

ولعل تلك الرؤية الكاشفة التي تضع يدها على كثير من مشكلات المجتمع الحقيقية وردها لطبيعة المجتمع والنظام السياسى، هي السبب في منع معظم أعمال ميخائيل رومان من العرض على خشبة المسرح السنتي^(١٩) بل منعها من النشر.

المصادر :

أعمال ميخائيل رومان :

- « الدخان » و « الزواج » : سلسلة مسرحيات عربية ، المؤسسة المصرية للنشر ، القاهرة ، ١ فبراير ١٩٦٨ . قدم لها فاروق عبد الوهاب .
- « الليلة نضحك » و « الوافدة » : سلسلة « المسرحية » ، تصدر عن مجلة المسرح ، بدون تاريخ ، ولكن المراجع تشير إلى أنها نشرت في مايو ١٩٦٦ .
- ليلة مصرع بيفارا العظيم : مسرحيات عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .
- إيزيس حبيبي : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٦ . قدم لها فاروق عبد القادر .
- المخطاب : مجلة المسرح ، مايو ١٩٦٧ ص ٩٠ — ١١٢ قلّمت لها المجلة بحول مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب .
- المأجور : نسخة من الآلة الكاتبة . من المكتبة الخاصة بمحمود حامد وإبراهيم حامد .

الهوامش :

- ١ - انظر : « الفتي مهران » لعبد الرحمن الشقراوى ، روزاليوسف ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٢ والجملة على لسان « وائل » أحد أعضاء جماعة الفتوة المارضة .
- ٢ - « الفتي مهران » مرجع سابق ، ص ٢٦ .
- ٣ - انظر سامح مهران « المسرح بين العرب وإسرائيل » دار سينما للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ . الذى يرى أن نموذج دولة الطغيان الشرقى (حاكم — فئة بيروقراطية — شعب) هو القصر لسلطة يوليو ، وأنه المنتج لروية الحاكم للزول فى مسرح الستينات . ويدلل على ذلك بتحليل ثلاث مسرحيات هي « بلدى بابلدى » ، « إنت اللى قتلت الوحش » ، « باب الفتح » ، ويصرّف النظر عن اختلافنا مع تحليله السياسى لسلطة يوليو ومع تعميمه للنتائج على كل مسرح الستينات ، فإن تحليله لهذه المسرحيات يثبت لها هذه البنية .
- ٤ - فاروق عبد القادر « الرقابة وترويض المسرح المصرى » ، مجلة إبداع ، مارس ١٩٩٢ ، ص ٥٨ ، وأيضا فى مقدمة إيزيس حبيبي المصدر ص ٢٦ .
- ٥ - عن مفهوم المصدر راجع كير ايلام سيميوطيقا المسرح والدراما . وفصل بعنوان « العلامات فى المسرح » ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب « أنظمة العلامات — مدخل إلى السيميوطيقا » دار إلياس المصرية — القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٣٩ — ٢٦٢ .
- ٦ - انظر :
- Patrice Pavis « Languages of stage » P. A. J. P. New York, 1982, P 29
- ٧ - حازم شحاتة الشاطر حسن والدرجة الصفر للعلامة : مجلة المسرح ، العدد الثالث ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٧ .
- ٨ - كير إيلام . مرجع سابق ص ٢٤١ .
- ٩ ، ١٠ ، ١١ - انظر بيرزعا « الظن الاجتماعى — نحو علم اجتماع للنص الأدبى » ترجمة عابدة لطفى ، مراجعة أمينة رشيد ، سيد البحراوى دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة — بلديس ، ١٩٩١ ص ٢٠١ .
- ١٢ - فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ .
- ١٣ - فاروق عبد الوهاب فى « مقدمة الدخان والزجاج » المصدر ص ٤٠ .
- ١٤ - فاروق عبد القادر ، « مقدمة إيزيس حبيبي » المصدر ص ٢٥ .
- ١٥ ، ١٦ - سامى خشبة « قراءة فى أعمال ميخائيل رومان — حدى مشروع البطل الناقص والمهزوم » مجلة المسرح العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٦٩ ص ٢٩ .
- ١٧ - فاروق عبد القادر ، مقدمة إيزيس حبيبي ، — المصدر ص ٤٠ .
- ١٨ - انظر سامى خشبة ، مرجع سابق ص ٢٩ .
- ١٩ - انظر فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ وقوله « لعل أكثر الكتاب الذين عاثوا من عنت الرقابة كتابا هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب » .

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

(تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

تصدر منتصف كل شهر

عدد يوليو القادم :-

في هذا العدد :

● حوار بين الثقافة العربية والعالم

● قضايا الفكر والإبداع في مصر

● مناقشات حول مفهوم المصر

● تواصل بين الأجيال في الأدب والفن

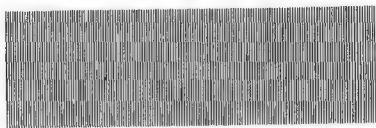
● متابعات نقدية للإنتاج الثقافي

إخراج جليد... مجلة جليدة ●

رئيس التحرير

غالى شكرى

آفاق نقدية



هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأتاول حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه .
الإمام الزغشري

جماليات الكذب

عبد الله محمد الغدامي

١ - تكاذيب الأعراب :

ولكى نفهم هذا (النص) لابد لنا من الوقوف على مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب) ، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لوصف السياق الفني الذي يفتح عنه (المخيل الشعبي) بوصفه ناقماً لنصوصها يتمثل في هذا النص الأدبي الطريف جداً والمهم جداً والجاذب جداً ، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبي العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء .

ونحن لو تصورنا حالنا في وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها ، لنبادر إلى أذهاننا فوراً جواب تقليدي يتوارث على الألسنة كلها في مثل هذه الحالة ، وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقولُه أناس فاضون .

هذا هو الجواب التقليدي الذي نجابه هذه الحكاية به .

إنه جواب يجعل في دلائته الصريحة معاني الاستهزاء والازدراء ، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة ، غير أن الدلالة الضمنية^(١) لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاض لعله هو المتع^(٢) . ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات

وقال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :
... تكاذيب أعرابيان فقال أحدهما : خرجت مرة على فرس في فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها ، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أمهل بفرسى عليها حتى أنبتهما ، فأنجابت .

فقال الآخر : لقد رميت ظلياً مرة فعذل الظلي بمئة ، فعذل السهم خلفه ، فتيأس الظلي فتيأس السهم خلفه ، ثم علا الظلي فعلا السهم خلفه ، فانهدر عليه حتى أخذه^(٣) .

٢ - الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح) :

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة مهمة ، حول جماليات القول ، وعن علاقات النص وسياقاته ، بوصف النص أداة اتصالية لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط ، بل إنها تتدخل في تشكيل هذا القائل مثلاً تتدخل في تشكيل المتلقى . ومن هنا فإن (النص) يصبح مهماً وخطيراً في الدرجة نفسها . ولكن لن نتمكن من ملامة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصوياً بهدف فهمه أولاً ثم تفسيره بعد ذلك .

الكلمة ودلالاتها قد انقضت ، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالي حولها ، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات ، وكل تفسير إن هو إلا اجتihad يسلك طريق الاحتمال والإمكان - كما يقول ابن فارس - الذي وقف موقف المحتر من هذه الكلمة أيضا^(٥) .

وهذا الاضطراب الدلالي يبلغ حدًا تسقط معه شروط المعنى المقنن ، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالي متنوع ومختلف ، بل إنها قد لا تعني أي معنى ، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أي قيد ، وفي ذلك قال الشيخ أبو علي الفارسي عارضا المسألة عرضا منطقيًا : «الكذب ضرب من القول ، وهو نطق ، كما أن القول نطق ، فإذا جاز في القول الذي الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق ، جاز في الكذب أن يجعل غير نطق»^(٦) . فالكذب - إذن - صوت لغوي مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلفظة الصمت ولغة الحيوانات التي تدل دلالة مبهمة ، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير .

وهي مثلما تكون صوتًا مطلق الدلالة فإنها أيضا تكون كلمة قاطعة الدلالة ، وتأتي (كذب) بمعنى وجب ، ومن ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله : «كذب عليكم الحج ، كذب عليكم العمرة ، كذب عليكم الجهاد . ثلاثة أسفار كلبن عليكم ؛ أي وجب عليكم ، وجب عليكم . ومنه قوله : «كذبتك الظواهر ، أي عليك بالمشي في حرّ الهواجر» . ومن الحديث الشريف « فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك ... إلخ » ، أي عليك بها^(٧) .

هذا معنى من معاني (كذب) فيه تحديد وحصر ، يقابل ما قاله الفارسي عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة . ومن باب إمعان الزخشرى في مداخلة هذه الكلمة وملاحقتها ، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها ، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام ، ولذا يحاول طرح تصور جريء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفا قوله بأنه هو الـقول :

والإشارات والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالا غير محدود للنظر وإعادة النظر ، وللتفسير وإعادة التفسير . وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث في مجرّاته غير المتناهية . وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تؤدي إلى الرفع من شأنه بدلا من مرادها الظاهري الساخر والملمخي .

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب) ، هذه الكلمة المشكلة - كما يقول الإمام الزخشرى - التي تعني الشيء ونقيضه في آن ، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معان غريبة ولذا فهي تصعب (الكلمة المشكلة) ، ولا بد حينئذ أن تصبح التكاذيب أيضا مشكلة ، ويكون هذا الفن فنا إشكاليًا لأنه من مصدر إشكالي ، وسوف نواجه نحن هذه التوترات النصوبية مع تقدمنا في خطوات التشريح والقراءة .

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك في دلالته ، ولكنها هي تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها ، والداللتان هنا تتناقضان وتعارضان ، وكذلك هي كلمة (كذب) التي نستخدمها بمعنى نطق عليه ولا نشك بدلالة ، لكنها تقترح وتفتح لنفسها مجالا داليا/مختلفا ومناقضا لما كنا ننصّر . ومن هنا فإننا نشاكس قناعتنا كلها حول المعنى المتفق عليه . ولهذا فإن الزخشرى يقع أمام هذه الكلمة حائرا محتررا ، فيصفها بالكلمة المشكلة أولا ، ثم ينقل رأي من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث ، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالي) الذي تتداخل معه وفي ذلك يقول محمدا ومثيرا لإشكالية المصطلح :

وهذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل ، حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذي درج وخرج أهله ومن كان يعلمه^(٨)

ولا ريب أن الزخشرى هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن

وما فيها من حركات متوالية في الجرى والوقوف والنظر إلى الخلف ، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف .

ويأتينا الفيروزبادي بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها ، وهي صورة الإنسان الذي (يصاح به وهو ساكت يرى أنه نائم)^(١١) ، وهذا هو (الإكذاب) . ويقال للإنسان الذي هذه حاله (قد أكذب) . ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصويري وتحصيل ، فيها من الزخرفة والبريق مثلاً من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال ، ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمى (الكذابة) يلبسها الناس وهي : (ثوب منقوش بألوان الصبغ كأنه مؤشئ)^(١٢) .

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب - كما يقرر ابن فارس^(١٣) - . وصار من أسماء النفس وصفاتها الكدوب والكذوبة لارتباط النفس بالأمان والمطامح . ويأتى الكذب مرادفاً لداليا للخيال مثلاً كان دالا على التخيل ، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخيلاً من باب التكذيب النفسى ، بمعنى الاستنباط الخيالى (فيقولون كذبتك عينك : أرتك ما لا حقيقة له) قال الأخطل :

كذبتك عينك أم رأيت بسواسط
غلس الظلام من الرباب غيبالا^(١٤) .

فالكذب والخيال فعنان نفسيان وشاعران ، تراهما العين من فوق حدود الواقع المائل والحقيقة الحسية .

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هي في الإغراء والترغيب والبعث والتخيل - مثلاً هي في أشياء أخرى - وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة ، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة في عصر التنوير وما بعده ، حتى وإن صار في الأمر معنى من معاني الإشكال الذى جعلها (كلمة مشكلة) ، ولكن هذا أدخلها في إطار الاحتمال والإمكان ، كما يقول ابن فارس ، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة ؛ ويؤكد أن كل كلمة هي حسب قول عبد القاهر

وعندى قول هو القول ، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل في كلامهم والمراد بالكذب الترغيب والبعث ، من قول العرب : كذبت نفسه إذا منه الأسأ وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون . وذلك ما يرغب الرجل في الأمور ، ويبحث على التعرض لها . ويقولون في عكس ذلك : صدقته نفسه ، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والتكدي في الطلب . ومن ثمت قالوا للنفس الكدوب^(١٥) .

والزخشرى هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وقتية وأخلاقية عالية جداً ، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف . ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة تقمعة لأنها تحمل القدرة على التخيل وخلق الأمانى مما لا يكاد يكون ، هذا هو ما يرغب الإنسان ويبحث فيه حس الابتكار والحركة ، وتلك هي دلالة الترغيب والبعث التى تجعل النفس موصوفة بأنها (الكدوب) أى الرغبة المنبثقة والعامرة بالخيال الحى والأمانى الدافعة . بينما (الصدق) يحمل هنا وفي مقابل ذلك دلالات التثبيط والتقاعس ، فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود ، وإذا كذبت دفعت به إلى الابتكار والانتعاش والبعث . هذا هو القول الذى هو القول ، الذى بلغ مبلغاً جامعاً حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر) . والأمثال هي لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة ويضميرها وتعبّر عن اللا شعور الجمعى فيها ، وكأنا كلمة (كذب) تعبير جمالى لحس بشرى ولغوى شامل مثلاً الأمثال - حسب ما يقول الإمام الزمخشري وغيره من اللغويين - .

ومثلاً جاءت (كذب) بمعنى وجب ، فلها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسى ؛ فالقول : ليكذبك الحسج أى لينشطك ويبحثك على فعله^(١٦) .

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسى تأتى دلالات آخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخيل الجمالى . ومعها صورة الحيوان الوحشى إذا جرى شوطاً ثم وقف لينظر ما وراه ، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتخفى يأتى من باب (التكذيب) ؛ فيقولون كذب الوحشى ويقصدون به تلك الصورة المثوبة

الغائبة . وهذه التفت الأدبية التي نجدها في المدونات ليست إلا قطرات من بحر . مما يوجب علينا الوقوف والتأمل ، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد .

فنحن أمام موروث (من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزعشمري ، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبي عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود ، وهي التي قال فيها : (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم غلم وشعر كثير)^(١٩) . ويكوز ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر . ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء^(٢٠) ، في أننا قد فقدنا الكثير .

وهذه الشهادات تعني أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث . وبالتالي فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا ، وتظل هذه الحقيقة غائبة . ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب .

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية مهمة جدا ، وخطيرة جدا ، وهي أننا حسب مصطلحات ابن فارس في مجال معرفي يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان ، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان) . وفي ذلك يقول ابن فارس :

(إننا نرى علماء اللغة يختلفون في كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخرج عن حقيقة ما خولف فيه ، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)^(٢١) .

وهذه نتيجة طبيعية لشكلة ضياع الأكثر من الموروث . مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب . وهو هنا موروث غير قطعي الدلالة . وهذا ما يجعله في دائرة (الاحتمال والإمكان) ، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعيا لافتقاره إلى كامل البراهين . ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة ، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان ، وفي موضع الاختلاف .

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة ، ودلالاتها احتمالية وليست قطعية ، كما أنها تقوم على الاختلاف . وفهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيراً

الجرجاني — مما يجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يتمثل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وبخلافه^(٢٢) .

ومن جريان اللغة في إطار الاحتمال والإمكان ، وجرينا في إطار السمات والعلامات ، ودلالتها على الشيء وتقيضه ، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضا إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكتب اللغة ربطا عضويا ، ويقولون في ذلك : أعذب الشعر أكذبه . وحينما قال آخرون إن أعذب هو أصدقه تولى الإمام محمد القاهر الجرجاني تخريج هذه المقولة تخريجا يحفظ للادب أدبيته ، ويحافظ على تراتب العلاقة في اللغة ، من أجل تأسيس التخيل بوصفه أحد أفعال القول اللغوي ، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب^(٢٣) .

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر ، وفي ذلك يقول ابن فارس :

« (إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا ، وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدي أو يمين أو يائي بأشياء لا يمكن كونها بته ، لما سماه الناس شاعرا ، ولكان ما يقوله محسولا ساقطا) »^(٢٤) .

فالكذب — إذن — ضرب من القول ، وهو من شرائط شاعرية الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكري مرادفا جماليا للشاعرية حيث ينقل المقولة الماثورة عن بعض الفلاسفة الذي قيل له (فلان يكذب في شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء)^(٢٥) .

وهو هنا يعمل الكذب بمعنى حسن الكلام فالكذب حينئذ هو في القول الأدبي ، ولا يتحقق الجدل في الشعر إلا بالكذب — كما يقرر ابن فارس في مقولة أخرى في كتابه^(٢٦) .

وليس في النفس شك أن هذه المعاني التي يقول بها هؤلاء العلماء هي من النتائج الدلالية لمعطيات اللغة . وهي معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزعشمري صادرا عن حسه اللغوي الرائي وعن مهاراته في التفسير ، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية في فهم النصوص وتذوقها وتفسير دلالاتها .

وهذا يعني أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة

(تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولى إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافي والنفسى لنا . كما أن كلمة (الأعراب) هي مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة . وهذا يعنى أننا أمام جنس أدبى هو التكاذب ، وأن هذا الجنس مبدين خاصين ومتخصصين هم الأعراب . ولهذا يأتى الفعل (تكاذب) مشيراً إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبى وصناعة التكاذب ، ويأتى الأعرابيان: الفاعل والمنشئ . ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائى وغورى . وحدوثه وغوه بتشكلات فى لحظة إنجازه .

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين فى إحداث النص وإنشائه وتنميته . فهو ليس نصاً يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق ، ولكنه نص يحدث بالباشرة ، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع . وهذا الاستماع ليس استماعاً سلبياً واستهلاكياً ، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميته ، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع . فللمنشئ يصبح مستمعاً ، والمستمع يتحول إلى منشئ . فى الوقت نفسه الذى يحدث فيه الحكاية .

والمبدع — هنا — يتخاطب مبدعاً مثله ، وفى هذا تغير يتضمن تحديداً عميقاً لمفاهيم نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقى . فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعى النصوص ، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقى ، ذلك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلق فى آن واحد . ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذى يعنى الاشتراك والمباشرة ، والنص ينتج عن هذه المشاركة ، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر . . . وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردى . وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى . ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبى وفئة المبدعين ، ونصارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة .

والأعرابيان يتكاذبان ، أى أنهما يؤلفان حكاية ، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسى ، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضريان فى القول على غير واقعه ، واستجابة الثانى تمنى قبله للعبة ورضاه بشرطها يمين ثم لأنه يدخل فى منافسة تضاهى الأول وتسلبه على الابتكار وتنمية النص ، وهو — حسب

نصوصها يقوم على أساس تفسير النص بالنص ، من خلال تشريح القول ، ومحاولة استنباط سياقاته النصوية والمعرفية . وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البحر . وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد . ومن شأن الحفريات المعرفية أن تنفض إلى الكشف عن المظهور . ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباشرة ما وراء النص ، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالى نحتاج إلى سير أبعاده ومراميه . وفى ذلك نكون كاشفين لجنس أدبى هو (التكاذيب) كما سنقول فى المبحث الخامس . ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذب ، وبعده فى المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبى ، والشعرى خاصة ، إن شاء الله .

٣ — تشريح الحكاية :

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق ، شأنها شأن الحكايات ، التى تقوم دوماً على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل . والحكاية هذه بوصفها قولاً مأثوراً تصبح نصاً ، ومن الدلالات الجبرية لكلمة (نص) أنها تمنى الكشف والإظهار ؛ وكل نص هو تبين وإظهار — كما يقول ثعلب فى مجالسه (٢٣) . ولكن النص لا يعطى قياده بسهولة تلقائية . إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتن . ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود . فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة . ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحليل عليه . وطريقنا فى ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة ، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصاً شاعرياً — ولم أقل شعرياً — وهى بذلك فعل مغاير ويختلف عن التأليف النثرى . وتدور المحاور — ثانياً — حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية ، ثم سؤال الهدف المتجلى فيها .

٣ — ١ نتفتح هذه الحكاية على مشارف جلستها الأولى بقول الراوى : (تكاذب أعرابيان) . وهى جملة تشبه جملة العنوان : (تكاذب الأعراب) ، وهاتان الجملةتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص ، وهما من كلام الراوى والمؤن ، وبالتالي يصبح من الصحيح إهمالهما . ولكن ذلك لو حدث سوف يعمدنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا . ذلك أن

وليلة « حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت وإتخاذه منه ، ومن أجل الحياة ، والاستشعار بها ، في حين أن عدمه موت ، ولو سكنت شهر زاد لكان في ذلك موتها ، وحكايتها هي محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة »^(٢٧) .

وهذه (التكاذيب) هي مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال ، وهي تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية . والأعراييان هنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلامسان المفقود من حياتهما ، وهي حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس . إنها يحاولان استئناس المتوحش ، وإطلاق الأسير من الداخل ، ولذا فلنيتها يدخلان في فعل مشترك فيتكاذبان عن وعي وعن إدراك خيالية المقول . والواحد منهما لا ينفذ الآخر ، ولكنه يشترك مع الآخر في مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق ، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة ، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل في النفس قبلا مؤقتا يخرجها عن زمنها المجدب إلى حلم خصب تأنس به بعض الوقت ، وهذه نعمة تتجلى في اللغة وتظهر ، ولكن اللغة أخطر النعم - كما يقول الشاعر هيدرلن -^(٢٨) ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التي يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد ، ونأخذ التكاذيب كلها المأخذ نفسه ، بوصفها جنسا أدبيا أهملناه زمنا وحق لنا أن نعود ونهتم به . ولم يكن الأعراي عابثين حينما كانوا يتكاذبون ، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة ، بوصف اللغة كائنا حيوريا نوعيا باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية ماثلة وجددها الأعراي في التكاذيب فمارسوها بلتقان وإبداع وعن وعي كامل ، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعيا متوقفا ، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر ، كما يقول أبو عمرو بن العلاء .

٣ - ٢ تتفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها ، فهذان أعراييان قال أحدهما ثم قال الآخر ، وهما بذلك لا يقدمان حكاييتين ، ولكنها يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين ، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين . وهي تقضى إلى دلالة ضمنية كلية واحدة ، وتوظف العناصر داخل النص توظيفا بنويا متكاملًا. والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك ، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد ، والمستمع الفرد ، ومحل الإيجاب والتجاوب بديلا للردود

مفهوم لوحة التلقى لدى بلوم ، يدخل في (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة تنافس)^(٢٩) . ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد استقبال وتلقي ، ولكنها (إبداع) مواز ، والأصل والفرع فيها يتساويان ، بل إنهما يتنافسان . وتضمحل لذلك البداية وتترجع من أجل فتح النص للنهاية ، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوص يلغى الحدود ما بين المؤلف والمتلقي ، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية .

والغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتا مفردا ، وأحل محله صوت التفاعل ، أي صوت الكل ، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع فهي تكاذيب ، وهي من الأعراي . إنها صوت جمعي يتجلى غيالا للإنسان المنتمي لهذا الجنس الأدبي ، والصانع له .

وظيفة النص في هذه الحالة تكون انتباهية^(٣٠) ، بمعنى أنها تثير في البديعين إحساسا شعوريا ولا شعوريا بأنهم أحياء ، وأنهم فاعلون . ولسوف يتضح لنا ذلك في استنباطنا لأدوات الفعل في النص . وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبي عن التأليف في المختل ، وهو قول يكاد يكون وصفا لمن يبدع الأكاذيب ، في علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر ، يقول اللعبي عن المؤلف الذي يكتب في ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شيء ليتأكد من أنه لا يزال حيا ، من أن دماغه لا يزال قابلا للاستغفال ، بأن ملكاته لا تزال قادرة على أداء وظائفها ، كان الأمر عبارة عن سباق ضد الساعة مع الموت ، مع فقدان الذاكرة ، مع العي . . . إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعي)^(٣١) .

هذه صفات عكسة عن حال الإبداع من أجل (الكائن النوعي) في مقابل الظرف الصادم تصح على جنس التكاذيب ، وتلاصص العلاقة ما بين النص والحياة في مواجهة العي والموت . ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال ، وعدم ذلك هو الموت ، ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك ، وهي مقولات تجعل الاتصال عملا تبادليا بحث على استنهاض الحس بالحياة ضد الموت والصلواتية والتدمير^(٣٢) . ويُلحظ فوكر علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية ، وفي ملحمة « ألف ليلة

والحكاية هذه لا تدخل في اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسانتها ، إنها تفوس في اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية ، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات ؛ فالليل والفرس والسهم والظلي كلها قيم شعرية وشاعرية^(٢٩) ، تمتد في الموروث بداية ومسارا لتجعل هذه الحكاية جزءا من سياق تروى يعرفه كل قارئ الأدب .

فالليل الأعراي وحش مفترس يلاحم البشر ويرعبهم ، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحري يتموج جالبا المموج التي يجشم بها على الإنسان ، ويطلق عليه كحيوان أسطوري غاشم ؛ ذلك هو الليل كما صورته امرؤ القيس ، وهذا هو الليل الذي كان يواجهه الأعراي فيخاف منه ويرتعب . ولقد تعلم هذا الأعراي أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان ، وليس للمرء أن يهرب منه . ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه ، حيث الليل يدرك الإنسان ولا يتأى عنه .

ذاك واقع الليل الأعراي ، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعراي من ليله المتوحش ، وهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتتقم من الليل ، فجعلت الإنسان يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزقه إلى قطع ، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكي يرحل ويذهب .

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش ، ويشير نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء ؛ فأسقط الحشوف ودجن للمتوحش ، واستأنس واحدا من ظروفه الغاشمة .

لقد كان الليل وحشا مفترسا ، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه ، وهذا خلاص للإنسان من رعب . ويعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثاني من الحكاية عبقا غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظلي .

والظلي قيمة دلالية مهمة لحياة الأعراي ، فهو مادة غذاء ومادة بقاء . هو لحم يؤكل ، وهو رمز للمرأة . فهو حيوان مبهج على تقبض الليل ذلك الحيوان المفترس والأعراي الذي يخاف من سطوة الليل يأنس بالظلية صيدا يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته . فالظلي إذن مادة حياة ، وهو عنصر حيوي يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش ولذا جاء

التقليد الذي يمارس سلطة وتسلط المؤلف ، على الخطاب وعلى المتلقي . ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية ، وهذه هي : الفرس / الليل / السهم / الظلي . ويكسب الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل ، بينما الليل والظلي هما رموز الإنجاز ومادته ، والجميع هي أهداف . فكلما الأعرايين يطلب ويتمنى فرسا ويتمنى سهما ، وهما لا يملكان ذلك في واقعهما ولكنهما يطلبانه في اللغة ، ويجهلان اللغة تنوب عنها بامتلاك المفقود ، واستحضار الغائب . ولو امتلك الأول فرسا فإنه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف بإيقاظ الليل من غفوته . كما أن الآخر لو امتلك سهما سحرها فسوف يصيد ما لا يصاد من الظباء .

والحكاية تنص على الفقد والحرم من خلال استخدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة ، ويحدث ذلك (مرة) ، وفي هذا إحالة إلى الماضي . والماضي هنا يبعد القصة عن قيود التمني ، ويرفعها عن أن تكون مجرد هواjis تمجس بأوهام الأمان . فالإحالة على الماضي توهم بأنها حكاية قد حدثت في مرة وأن لأحدها فرسا ، وللآخر سهما . وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالي سيطر عليه . بينما الثاني نال ظليا بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه .

والليل موحش ومرعب ، والجوع قاتل ونذير فناء ، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة ، وسوف تكون اللغة هي تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم . وفي ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منها .

ولهذه المواجهة تفصح وتكشف واقع الحال ، فالأعرايين حقيقة يعانون من أسباب الفناء ويعيشان في حال من الفقد . فهما لا يملكان الأدوات الواقعية ، والحكاية تفصح عن الغائب في حياتهما . ولكنها تفصح أيضا عن التوعية التي يملكانها ويملكان القدرة على استخدامها وهي (القول) . ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر . ولقد قالما عجزا عن فعله ولذا صار قولهما فعلا . حيث أوجدا وابتكرا واقعا نصوبيا فيه كل ما هو مفقود وغائب ، وكان ذلك رقية سحرية تكسر لها شروط الطرف وتبويه وعوزه وموانه . ومن هنا فإن اللغة هي اتصال حيوي يعادل الحياة ، وبناهاض الموت .

الأعرابي الثاني بالظبي بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعتهما .

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلا بأسباب ، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم . فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل ، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس المحيى الذى يصل ما انقطع ويعطى صاحبه مرامه ولذا قال الأعرابي : (مازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنهتها فأتجابت) ، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس . وهذا الفرس ، الذى هو نكرة في الحكاية ، هو الذى سيجعل الأعرابي فارسا لا راجلا ، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد ، فهو فارس لأن له فرسا ، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حال وقاطع . فالأعرابي هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرسا . والمطلبان معا مفقودان في واقعه ، ولكلهما مرجودان في النص يحضران ويتضاعلان .

والفرس أداة سببية ضد الليل ، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذهر .

أما السهم فهو أداة سحرية ، وكان لابد من كونه سحرىا يحيل ويتحرك صعودا وهبوطا حسب نوايا صاحبه ورغباته ، وهو لابد أن يكون سحرىا لأن الصيد نفسه سحرى . فالظبي رمز غنى يشع بالحياة والنماء ، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة . وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته . والظبي إذا نفر لا يرجع إلى مكانه ، وإذا غادر ظله لا يعود إليه . ولذا كان لابد من أداة لها قدرة خارقة على المخاطلة والملاحقة . والصيد السحرى اقتضى سهما سحرىا . ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبي . والأعرابي في الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبي ولكنه يقول إن السهم أخذه . وهذا رمز إلى الإمساك به حيا ، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت . ولذا صار أخذ الظبي وصار تنبيه الليل كوني للمعنيين دلالات الحياة والحركة . ويتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد . ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبسالتالى يلاحق ، وقدمت الليل وكأنه كائن حى ينام ويستيقظ ، ويعتريه ما يعتري الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت ، وانفصلها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها . كأن تكون قد

تعبت من مسارها الأبدى ، أو تكون نسيت واجبها في المغادرة عند الصباح ، أو أنها ملت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار ، أو تاهت في الطريق ، أو أنها تعرضت لمقربة صارمة من سيدها الذى تركها وحدها في نهار الصحراء . وكل هذه معان من معاني الحياة ومناهضة للموت والتجمد والانصياح .

٣ - ٣ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة في الجنس الأدبى ، وبذلك تقلب النص إلى انتمكاس للرغبات المفسح عنها . وما النص ؟ إنه الناتج الوظيفى لما تنقص عنه هذه الأداة الفنية . وسوف تعرف الحكاية حينئذ تبعا لوظيفتها الدلالية بما إنها نص يكشف عن الرغبات وعبرها ، في حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها ، ولأن الحكى هو خترع بشرى لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتى (٣١) .

ومن هذا المنظور تأل رؤى يانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها . على أن وظيفة الإشارة في النص تتبدى بواسطة أسلية الشخص صناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية . ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية هي في تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار ، ومع العالم ، وذلك بتحويل الحلم إلى رمز . ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين ، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة . ومادام الأمر كذلك فإن الهدف النهائى يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها .

وهذا الهدف النهائى هو الظبي الذى أخذه السهم . وهذا السهم بوصفه أداة سحرية بجاء بالظبي ليجعلها مغلبا نصوصيا ويكون هو وظيفة النص وغايته . والظبي هو حلم سابع في المخيال المشترك لصانعى التكاذيب ، وتحول في الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه ، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبي ، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية ، وبعد تبادل حوارى اشترك في إبداع الحكاية وتناميها . وكان لابد من إيقاظ الليل ، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضيء الذى يكشف عن الظباء النائمة ، ويتيح للسهم مجالا للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبي . وإن . . ما هذا الرموز إليه ؟ ما الظبي ، هذا الحلم التحول ، والرمز النصوصى المائل ؟

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه إلا النادر والقد) (٣٣٦). فهو رمز لصنم الحياة والبقاء . ومن رموزه أيضا الصحة والعافية ، ومن أمثال العرب في صحة الجسم قولهم : به داء ظلي ، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظلي (٣٣٧) . وله صفات أخرى تتم عن النباهة والحيوية ، فهو موصوف بالحذر فإذا (زابه رب في موضع شرد عنه ثم لم يعد . ومنه المثل : ترك ترك ظلي ظله) (٣٣٨) ، وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحري .

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية ، صفة أخرى مادية وهي أن الظبية جراب صغير عليه شعر . وفي الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الأهل منها والعرب (٣٣٩) . هذا كله سياق غني يجعل (الظبي) إشارة فسيحة للدلالة عميقة الحلم ، ويوظفها كرمز حي يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب ، ولكنها مطلب إنساني حيوي .

وهذان الأعريبان يتكاذبان بحثا عن الجمال والطهارة والحب ، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النور ، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته بمنة ويسارا وعلوا وانحنا إلى أن تأخذ الظبي . ويحقق النص - إذن - مطلبه في الجميل الطاهر وفي الحب والجنة ، ولكن النافر يظل نافرا ، فبعد أن سيطر النص على الظبي راح النص نفسه يمارس النور والشroud ، ليظل نصا شاردا يسهو الخلق جراء ويختصمون . ويظل النص كظي نافر يحتاج إلى قراءة سحرية تحتال وتجادع النص لتأخذه كما أخذ السهم السحري الظبي . وتبقى التكاذب فنا عريبا غالبا وجنسا يحتاج إلى كشف واستكشاف ، حيث يكون الأعراب هناك يكلم ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها .

وهذا هو الهدف المتجلى في هذا النص بوصفه وظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية ، حيث يتحول الحلم إلى رمز ، ويتجلى المرموز إليه من خلال تراثه السياقي وتلاجه العضوي مع الموروث الشعري الذي ظل الشعراء يهجون به ويتكاذبون فيه ، لكي يظل الإنسان ذلك الكائن النوعي الذي ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعينا بلغة هي كائن نوعي حي ، مثليا أنها فاعل وظيفي ومفعول دلال كنهذه الحكاية .

للظبي في المخيال العربي - والأعرابي خاصة - تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطا عضويا ، و (يزخر الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع السطل والذكور والجمال ، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا ، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعاني : به داء ظلي . وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تماثيل تقي من الشرور ، لأنها مخلوقات طاهرة لا يجس منها بأذى ، ولكن العرب ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحيبة ، وقد كونوا عنها انطباعات فهي تنشط في الليالي الممطرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور ، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد ، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شبها وجمالا من زوجته الأولى فإنه يقول : الظباء على البقر . وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء ، وكانت أساء الظبية تطلق على بعض النساء أما في الشعر فإن للظبية أساء كثيرة . . . غل هيئة مسميات أو صفات) (٣٤٠) .

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال - المتنبى) وكانت العرب تسمى الظباء مطايا الحب . وفي الأساطير يحمل الظبي روح دموزي الذي قتلته الغيلان وفي ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو : يا أنكيدو إن أمك ظبية . ولذلك فقد فرت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبعث (٣٤١) .

ومن هذا التاريخ الدلالي الثري تبرز سمات أساسية هي الجمال والنور والطهارة . وهذا (الجميل / الطاهر / النافر) لا بد أن يكون رمزا للحبيبة وإشارة إليها ، ولابد أن يقتضى ذلك معنى الجنة والطرفة . ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكي يمتلك الحياة ، ويدخل في عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها ، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده ، غير أن الأعريابي في الحكاية أطلق سهمه السحري لا ليصطاد ، ولكن ليأخذ الظبي . وذلك معافاة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحب وجنة . وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطلالها أن يتكرر أدوات السحر والاحتفال لكي يقضى إليها .

٤ - كل شيء يتكلم :

استنبعا لرزية الدال (وإشارته) وتمعيا للفكرة فإن كل دال هو بالضرورة رمز ، وهو بالضرورة أيضا مجاز . وفي البدء كان المجاز كما يقول التشريحون^(٣٧) . ولذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتكلم . وهذا ما يحيل إليه الأصراب في نسبتهم الكلام إلى كل كائن حتى بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جادا كالحجر والأرض ، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة : (الأرض بتكلم عربي)^(٣٨) ، وهي أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور ، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عترة وشخص «كيلة ودمنة» ، وقبل ذلك كان (الضيب) يتكلم بالشعر وشاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم^(٣٩) .

وهذه واحدة من التكاذيب يروها المبرد . وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع .

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة ، تقول وتسمع ، وتشد الأشعار . والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالي في أن الأشياء تتكلم ، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور ، مثلما يروون أشعارا للملائكة واللجن وللشياطين . وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثي الحارث بن ظالم أحد الجرهميين^(٤٠) . وهذا ليس دجلا وتزييفا ولكنه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فنا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء

لغة للتعبير والإفصاح . وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة ، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي . ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته ونفسها . ولقد قرأ الأعراب صفحة الساء بنجومها وفسروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيراً فيه حياة وإحساس . فالذبران . وهو نجم بين الثريا والجوزاء . له قصة حب تراجميدية مع الثريا . وهو لحبه إياها قد خطبها واستعان بالقر ليزوجه منها ولكن الثريا تمتعت وقالت للقر حينئذ فأنجها بأمر الذبران . ماذا أفعل بهذا السرور الذي لا مال له . ونتيجة لهذا الحرمان ظل الذبران يدور في الساء مستجديا ومعه صلاصة يتمول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه ، في حركة أبدية فرضها

الحب عليه وظل يتابع محبته ويجري وراءها محروما منها مثلما هو محروم من المال . فهو في حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله في من يجب^(٤١) .

وفي هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال ، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة . وتلك هي قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة الساء تجاري حكاية الليل النائم والسهم السحري في إفصاحها معا عن الغائب والمفقود وكشفها عن المشيود ، بل إن هذه الحكاية تفسر تلك وتحيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيرا . والمشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة ، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويعصيهما ما يصيب الأحياء ، ولذا فإن (الجدى قتل نعشا فبناته تدور به تريده ، وإن سهيلا ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحت حيث هو وضربها بالسيف فقطع وسطها ، وإن الشعري اليمانية كانت مع الشعري الشامية ففارقته وعبرت المجرة فسميت الشعري بالعبور فلما رأته الشعري الشامية ففارقها إياها بكت عليها حتى غصمت عينها فسميت الشعري الغصصاء)^(٤٢) .

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما في داخل الشيء لتحركه بالحياة والخيال . فتولد اللغة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل . ويكون الكذب هنا أساسا جدليا لا يتحقق الفعل الحي إلا به . ومن هنا يحى قول زيد الخيل واصفا معركة اشتركت فيها فيقول :

بقى عاصر همل تمرسون إذا غدا

أبو مكثف قد شد عقد الدوابير

بعجيش تظلل البلق في حجارته

نرى الأكم منه سجدا للحوافر

وجمع كمثل الليل مرعجس السوغي

كثير تواليه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذي كمثل الليل يرعجس ويرعد بالسوغي يسرع بالبادرة وتبالي هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلا وتسد أفق الشمس ، هذا الجيش الليل الضارب لم يكن في الحقيقة سوى ثلاثة خيول^(٤٣) كما يروي المبرد ، أحدهما كان للشاعر . وهذه حقيقة لا تخفى الشاعر من أن يقول شعرا لو أنه

هذه اللغة ونفك شفرتها ويعى أنها لغة تختلف عن المعهود وتغارقة . وهذا ما جعل عترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك تأمست منه حكاية التكاذيب .

ومثل عترة كان امرؤ القيس شاعرا ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها . ومخاطب الليل المتوحش راجيا منه الانجلاء :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
صلى بأنواع المسموم ليبتل
فقلت له لما غمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا أنجس
بصبغ وما الإصباح منك بأمثل

مخاطب الليل لأنه قد جعله ليلاً حيوانياً له صلب وأعجاز وصدر ، وهذا الحيوان المتوحش يدخل مع الإنسان في مغالبة يحاول فيها الليل/الحيوان أن يدهم الشاعر بجسده الضارب ، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان منادياً إياه بأن يتكشف وأن ينجل . والانكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار — كما أشرنا أعلاه — ولكن الانكشاف والإظهار النصوصي هو إفصاح عن الشكل وإشارة إليه ، ولهذا فإنه لا يفضى إلى حلّ الشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكل ، ولذا جاء الإصباح ماثلاً لليل في ابتلاله وهجومه عند امرئ القيس : وما الإصباح منك بأمثل . فانهجلاء الليل مثل انهجلاء النص لا يؤدي إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومهته . وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحركه بالقول ومخاطبته ليل بوصفه كائناً حياً متحركاً ، يتحرك هنا مثلاً ، في حكاية التكاذيب ، والحركة والنوم كلاهما فعلا من أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحى ومخاطبته .

من هذا نرى أن العربي قد جعل الأشياء تتكلم ، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم ، وقام هو بالتحدث إليها ومخاطبتها ، كما فعل امرؤ القيس مخاطباً ليله الحيوان ، ثم إن العربي راح يقرأ ويفسر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسر حركتها ،

اختار الصدق في القول . ولكنه لكي يقول شعراً لا بد له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذى لغته بالخيال والتمثيل فيملاً فراغ الواقع بتكاذيب اللغة . وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين يناهيان الشاعرية هنا .

وفي هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالرغوب به والمنشود ، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان ، لكي يشعر بالأمان والانتصار . واللغة قادرة على منح هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب .

وللسألة ليست في استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط . ولكنها أيضاً في استقراء وتفسير المنطوق . مثلاً فعلوا في تفسيرهم لصفحة السهاء ورحلة النجوم فيها ، ومثلها فعل عترة في قراءته للغة فرسه . وهي لغة يدرك عترة أنها تختلف عن التعبير المعهود ، ولذا فهي تقتضى فهماً خاصاً بما إنها لغة خاصة ، وهذا الفهم شرط للتفسير ، ولذا يقول عن فرسه :

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
أو كان لو علم الكلام مكلّسى

إن الذى ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و(علم الكلام) ، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهان والعقل والحجة ، أى لغة الواقع ولغة الصدق . ولكن هذا النوع من اللغة ليس ضرورياً في الشعر . إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هي ما نجده في البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصصاً عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس :

وازور من وقع القننا بلبانته
وشكا إلى بمبرة وتحمحم

عجز الفرس عن (المحاورة) وعن (علم الكلام) ولهذا راح يتكرر لنفسه لغة أخرى تخصه ، وهي لغة تتمثل بالازورار والتحمحم والتعبير بالقمرة . إنها لغة تكشف عن العجز وعن التعويض في آن . وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصه ، ولم ينجح الأمر إلا إلى متلق يستقبل

عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح)^(٤٨) ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسَّاء حتى الجُماد لله تعالى^(٤٩) والتسبيح لغة خاصة تفهم فيها خاصا بنعمة خاصة . ولسنا في هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما أخذ المنبر - بدلا عن الجذع - ذهب إلى المنبر ، فحن الجذع فأثابه فاحتضنه فسكن ، فقال : لو لم احتضنه لحنّ إلى يوم القيامة)^(٥٠) . وفي روايات أخر تقول أن الجذع خار من البكاء حتى تصدع وانشق وسمعه أهل المسجد ، ولم يهدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن .

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتا ولكنه حتى له شعور وحسّ يالغ ويحب ويشعر بالفقد والحرمان ، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه .

وإذا ما قال العرب إن كل شيء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سندا قويا من الآثار الدينية في القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها .

وما دنا قد دخلنا في أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم في الدراسات العلمية الحديثة ، التي تقول بوجود جهاز عصبي في الأشجار به تحسّ وتذكر ما حوّلها من العالم ، وتتفاعل إيجابيا أو سلبيا مع نوايا الناس في تعاملهم معها .

وفي جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجارا تتبادل المعلومات فيما بينها ، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار في الغابة ، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمي أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمصار . وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه ، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء . وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سبيل متراصة تؤدي به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها .

ومن هنا فإن : كل شيء يتكلم :

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكاويون ، مثلهما يقوله الشعر . ويحد هذا الزعم الشعرى مصداقا وتصديقا

وتفاعل مع محمّة الفرس وتعبيره (من العبرة ، بفتح العين) ، وهذا تقليد عربي عريق ابتدأ مع بداية المهود من موروثنا . ولم يزل فاعلا مستمرا حيث تتكلم الأرض بالعربية ، وحيث تتكلم الحصى الرقطاء ، كما تروى عجائزنا في القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شيء يحكى^(٤٤) . وهذه جملة ترددها العجائز اليوم مثلهما كان الأعراب يقولونها في عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم .

إذن هناك لغة وهناك منطق . وليست المشكلة في (وجود) هذه اللغة وحدوثها . ولكن المشكلة في إدراكنا لها وفي قدرتنا على قراءتها . وهذا الإدراك وهذه القدرة لا يحدان إلا بموهبة تستطيع القفز على حدود الاصطلاح القاطع ، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علما نورانيا من عنده تعالى وفضلها في ذلك على كثير من العالمين . ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل . وهي لغة تختلف عن لغة البشر وتفرق عنها ، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر ، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره ، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور في الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)^(٤٥) . ومن هذا أفهمهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان ، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس) من قبيلة يقال لهم بنو الشيطان ، وأنها كانت عرجاء^(٤٦) .

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه وكذلك الجبال ، ويقول ابن كثير في تفسيره آية (إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق) والطير محشورة كل له أبواب) يقول إن الطير إذا مرّ به وهو سابح في الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الذهاب ، بل يقف في الهواء ويسبح معه ويحييه الجبال الشاخات ترجع معه وتسبح تبعاً له^(٤٧) ، وتظل الطير محشورة أى محبوسة في الهواء مادام داود يترنم وذلك لطيب صوته في القراءة حيث وهبه الله جمالا . وجمال اللغة في صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبح ربها وتنزهه بلغة تخصها ففهمها سليمان ، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيها ورد في الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا هن تسبيحا كحنين النحل ، ونهى

الوهم والحلم البشري وثبني بناء تمكيميا تبرز فيه السخرية بالعبرة . وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام ١٩٤٤م^(٥٦) ، فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخييل فانتازي مرغوب ومستحيل ، يعمد الشاعر في هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلي فيما بين الفانتازيا والمحسوس^(٥٧) . ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية .

وهذا يفضي بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه في البحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر . ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر . وتأتي (التكاذيب) لتكون فرعا لذلك الأساس . وهي — هنا — جنس أدبي متفرع عن الكذب الاصطلاحي ذلك ، وهذا الجنس يناقش الأجناس الأخر كالشعر والرواية ، وكلها فروع لأصل واحد . ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تلذوب فيها . وهذا بورخيس يتكررها فنا يستقل بمصطلحه . كما أن حكاية التكاذيب — عندنا — بنصا صارت الأربعة صارت أساسا للشعر من خلال تحرك هذه العناصر فيه . فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية غنية في موروثنا الشعري . ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر . وإنه لمن الممكن جدا أن نقرأ وأن نفسر الشعر العربي كله من خلال هذه العناصر الأربعة . فهي له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتعمل إليه .

ولأن التكاذيب أساس تكويني في الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطا لفهمنا لها من جهة ، ثم لإعطائها حقها المعنوي من جهة ثانية ، بوصفها جنسا أدبيا له شروطه الخاصة في الإنشاء وفي القراءة وفي التفسير .

ولنعد — مرة أخرى — إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص ، وسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة ، إنما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر . ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح ، وأنها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكي ، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول ، ولا أحد منها يخادع الآخر أو يضحك عليه . وهي لا تقوم على التزييف ولا على استغلال المتلقي ، وليس من وراء إنشائها أي مصلحة مادية أو شخصية .

له ببعض ما ورد في الآثار يقينية ، وما يرد في العلم الحديث . فاللغة إذن هي الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءا من هذه الظاهرة .

٥ — التكاذيب بوصفها جنسا أدبيا :

يرى بعض الدارسين الأوروبيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربي ، وذلك في رأيهم لأن العرب جنس بشري موهوب في صناعة الكذب^(٥٨)

وهذا قول لا يأتي مأتى اللوم والإهانة ولكنه ورد في مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائي وعلاقة ذلك باللاحقية ، — أو حسب لغة المبرد — بالكاذيب . ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحا في أن التكاذيب فن أدبي ومهارة إبداعية .

ولقد جعل (لاكان) الكذب واحدا من أهم الفروق بين لغة الحيوان ولغة البشر ، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب^(٥٩) .

وإن كان الكذب أساسا فنيا للرواية ، وأساسا اصطلاحيا في التفریق بين الحيوان المحدود الموهبة في قدرته والإنسان الموهوب في إبداعه اللغوي ، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطا أدبيا يجب استقصاؤه والنظر فيه .

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب — كما ينقل تودورف — بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعا ، وأسطورة هيرمس التي تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصال ، والبلاغة هي له لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو في المهد وعمره يوم واحد ، إذ سرق قطيع غنم من أبولوبعد ولادته مباشرة ، وفي الغد أنكر هذه السرقة قائلا كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس . ثم راح هيرمس المولود تورا يستلخدم مهارته في الكذب والحيلة فخنق السلحفاة وجعلها تبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قبارة^(٦٠) . وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة . وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة .

ومن هنا تتأمن علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية ، وتتميز هذه الصلة في أدب أمريكا اللاتينية حيث في السرد يأتي متشابها غام الشبه مع التكاذيب ويزر الشاعر والتائد الأرجنتيني بورخيس بابتكاره جنس أدبي هو : (ficción) ، وهي حكايات على شكل (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف

المعبر عنه ، ولكن الوظيفة تتأق من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالي فعال يرتقي بالذات المبدعة ، بعد أن كانت هذه الذات تعاني من عناصر الإحباط المدمرة . وهذه الوظيفة تفعل بالقارئ مثلما تفعل بالمبدع .

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنساً أدبياً متميزاً بنفسه ومختلفاً عما سواه . وهي تمثل هذه الأهمية لأنها تنطوي على تاريخ غني من التعبير المجازي ، والمجاز هو الأصل الإبداعي ، ولذلك فإن التعبير المجازي يصبح تاريخاً للذات المبدعة ، ويكون علامة عليها ، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها في وحدة تفاعلية مشتركة مادام النص ومادامت القراءة . والوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو النص كما يقول جادامر^(٥٧) . وبذلك يكون النص تبييناً وإظهاراً ، وكل مظهر فهو منصوص^(٥٨) .

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)^(٥٩) ؛ فإن التكاذيب هي تاريخ الوعي الأعرابي ، والكشف عنها هو كشف وإظهار الذات الأعرابية المنطوية خلف النص ، وبذا تكون هي أصح علم أعرابي لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم . لا بوصفها حقيقة ، فهي ليست حقيقية وليست واقعية وثائقية ، إنها كل ما هو (ليس) فهي (الليس) المغاير والمختلف ، هي الغائب والمفقود وهي الذات تبحث عن ذاتها . أولنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هي الذات الأعرابية حيناً تزيّف ذاتها وتلغى واقعها ، لتضع بدلاً عنه واقعاً وهمياً لا وجود له إلا باللغة . وهذه التكاذيب هي هذا الوجود المتكرر بكل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتنان ، حيث صار الظني رمزاً لذلك كله ، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلباً يتطلع إليه المبدع ، وتجول النص بعد ذلك ليكون هو الظني النافر الذي يحتاج إلى سهم سحري ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيراً .

وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط لغوي تخييل له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والقطعة والدكاء . فهي — إذن — تماثل الشعر ، كما يعرفه الجرجاني في أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والدكاء ، ثم تكون الدرية مادة له)^(٦٠) . تلك شروط الشعر ، ولابد أنها أيضاً شروط التكاذيب مما يجعلها جنساً أدبياً مثل سجع الكهان وهو فن أدبي ، ومثل المقامات وهي فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظرفية والبديمة . وتكون التكاذيب جنساً مثل هذه الأجناس تغذي الأجناس ولا تذوب فيها .

وإن كان لكل جنس وظيفة ، حسب مفهوم أيزر عن وظيفة الإشارة مما يسبب وجودها ، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف ، وفي الوقت ذاته نص يبرر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلى من خلال اللغة ، ليحفظ للإنسان موقعاً في دورة الحياة يدوم هذا الموقع مادامت اللغة . ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقاً للسكرات عنه وتشجيعاً للنفس المكسورة كي تصلح كسرهما بالنص . وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنساني عن الذات الإنسانية . فهو إعلان حياة وحيوية ضد العنة اللغوية والمعجز الإنشائي . وفيه يأتى الخيال فعلاً إبداعياً لتخليص الإنسان من مشكل (العنة) . وتكون التكاذيب أصديق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي . ولا يقف الأمر عند حدود المبدع الأعرابي ، ولكن التكاذيب تبهر علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأق إلينا ونفعل بها ، جزءاً منا (تعبيراً عناً) و بصورة لنا تهجس بهواجسنا كأنها علمنا الأول . زمن طفولتنا وزمن خيالنا وأحلامنا . هي لنا الحق والانطلاق وعبر الظرف والمشكل .

والتكاذيب إذ تعبر عن خوف الأعرابي من الليل ومن الجوع فهي في الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع ، من القحط والجفاف ، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلاً للظرف الجامد . ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية ، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفي بواسطة إرضاء إحساسه

الهوامش والمراجع :

- ١ - المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ - ٥٥٠ (تحقيق زكي مبارك) مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .
- ٢ - من أجل التمييز اصطلاحيا بين الدلالتين الصريحة والضمنية ، انظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ١٢٤ - ١٣٦ - النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥ م .
- ٣ - من قولهم (فضا المكان يفضو فضوا) إذا اتسع فهو فاض : الزغشري أساس البلاغة . مادة (ف ض و) .
- ٤ - الزغشري : الفائق في غريب الحديث ، ٣/ ٢٥٠ ، تحقيق علي محمد الجبوري وعبد أبو الفضل إبراهيم . نشره عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، د . ت .
- ٥ - ابن فارس : الصحاح ٥٨ ، تحقيق السيد صقر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٦ - الزغشري : الفائق ٢/ ٢٥٠ .
- ٧ - السابق ، (انظر القاموس المحيط مادة : كذب) .
- ٨ - الزغشري : الفائق ٢/ ٢٥٢ .
- ٩ - القاموس المحيط ، مادة (كذب) .
- ١٠ - السابق .
- ١١ - الزغشري : أساس البلاغة ٥٣٩ ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٦٥ .
- ١٢ - ابن فارس : الصحاح ٥٩ .
- ١٣ - الزغشري : أساس البلاغة ٥٣٩ (انظر القاموس مادة : كذب) .
- ١٤ - الجرجاني : أسرار البلاغة ٣٤٧ ، تحقيق هـ . ريتز ، مطبعة وزارة المعارف استانبول ١٩٥٤ م .
- ١٥ - السابق ٢٤٩ - ٢٥١ .
- ١٦ - ابن فارس : الصحاح ٤٦٦ .
- ١٧ - أبو هلال العسكري : كتاب الصنائع ١٣٧ تحقيق علي محمد الجبوري وعبد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٢ م .
- ١٨ - ابن فارس : الصحاح ٤٦٦ .
- ١٩ - ابن سلام الأجمعي : الطيقات ٢٥/١ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدن ، القاهرة ١٩٧٤ م .
- ٢٠ - ابن فارس : الصحاح ٥٨ .
- ٢١ - السابق نفسه .
- ٢٢ - ثعلب : مجالس ثعلب ١٠/١ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .
- ٢٣ - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٣٢٦ .
- ٢٤ - عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانبائية خاصة : انظر السابق ص ٧ .
- ٢٥ - عبد الطيف النسي : حرقه الأسئلة ١٠ - ١١ ترجمة علي تيزلكاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٢ م .
- ٢٦ - انظر :

S. Schneiderman: *Art as Symptom*. (Criticism and Lacan. ed. by P. C. Hogan and L. Pandit, the University of Georgia press) Athens and London, 1990 p. 209.

٢٧ - انظر :

The Foucault Reader -ed. by P. Rabinow. Pantheon Books, New York 1984. P.102.

- ٢٨ - أوردتها عبد الرحمن بدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ص ٢٥٧ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .
- ٢٩ - للتفريق الاصطلاحي بين المشاعرية والشعرية انظر : الغذامي ، الخطيئة والتكفير ١٩ - ٢٢ .
- ٣٠ - عن ذلك انظر :

The Future of Literary Theory ed. by R. Cohen Routledge New York and London 1989. P.p 209-211

- ٣١ - عبد الإله الصافي : الزمن عند الشعراء قبل الإسلام ، ٢٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .
- ٣٢ - السابق وانظر على البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ وما بعدها .
- ٣٣ - النعالي : ثمار القلوب ٤٠٨ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ م .

- ٣٤ - السابق ٤٠٩ ، انظر جميع الأملال للميداني ٩٣/١ .
- ٣٥ - الزغشري : الفائق ٢٧/٢ .
- ٣٦ - السابق ٣٧٤ .
- ٣٧ - انظر :
- Norris C: Deconstruction, theory and practice Methuen, London and New York 1982 p 123.
- ٣٨ - الأرض بتتكلّم عربي : أغنية مصرية قبلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلي ، وغناها سيد مكاوي بلحن شرقي وصوت احتفالي يحتفل بالأرض وغروبها وإرادتها في التحرر والعودة إلى الجسد العربي .
- ٣٩ - الجرد : الكامل ٥٤٨/٢ .
- ٤٠ - السابق . وانظر جبهة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ص ١٧ وما بعدها ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣٠٨ هـ .
- ٤١ - الميداني : جميع الأملال ٣٥٤/٢ تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت ، د . ت .
- ٤٢ - السابق .
- ٤٣ - الجرد : الكامل ٥٥١/٢ .
- ٤٤ - الحصة الرفقاء رمز يستخدم في الحكايات الشعبية في القصص ، وينسب إلى هذه الحصة أفعال الكلام وكشف الأسرار .
- ٤٥ - ابن كثير : تفسير ابن كثير ٣٥٨/٣ ، دار الفكر ، القاهرة ، د . ت .
- ٤٦ - السابق ٣٥٩ .
- ٤٧ - السابق ٢٩/٤ .
- ٤٨ - السابق ٤٢/٣ .
- ٤٩ - السابق ٢٩٧ .
- ٥٠ - ابن ماجه : السنن ٢٥٩/١ تحقيق محمد مصطفى الأعظمي . نشره المحقق ، الرياض ١٤٠٣ هـ ١٩٨٣ م .
- ٥١ - انظر :
- T. Todorov: Introduction to poetics, University of Minnesota press, Minneapolis 1981 p. 18.
- ٥٢ - المرجع المذكور في الهامش رقم ٢٦ ص ١٥ .
- ٥٣ - نفسه ص ٢٠٩ ، ٢٢١ وانظر أيضا : New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn. London. 1974. p.123.
- ٥٤ - انظر : J. Cuddon: Literary Terms Penguin Books, London 1979. p 271. .
- ٥٥ - مورينو : أدب أمريكا اللاتينية ٣٠٧/١ ، ٣١٥ ، ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ م .
- ٥٦ - الجرجاني : الوساطة ١٥ .
- ٥٧ - بوينز : الفلسفة الألمانية الحديثة ٨١ ترجمة : فؤاد كامل . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م ، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلا من كلمة اللغة في الاقتباس .
- ٥٨ - مجالس ثعلب ١٠ .
- ٥٩ - ابن سلام . طبقات ٢٤/١ .

المحاور القادمة من مجلة «فصول» :



- زمن الرواية .
- حاضر الشعر العربي .
- الممارسة المسرحية .
- جماليات النص الشفاهي .
- الأدب والتكنولوجيا .

ويسعدنا أن نتلقى من كتاب المجلة وقرائها مقترحاتهم بمحاور أخرى .

بنية الشكل البلاغى*

صلاح فضل

مفهوم الشكل :

تعتمد الإجراءات التى تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تحديد المصطلحات المتداولة فى التحليل ، مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة . وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمى الحالى ، وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية ؛ لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا فى تبديل المصطلحات . ومنذ انكأَت البحوث الحديثة على مصطلح البنية ، واكتُشف به التنظيم الداخلى للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها ، مما لم يكن محددا من قبل ، لم يعد من الممكن فى الفكر الحديث التخل عنه . على أن مفهوم البنية يقدم لنا فى تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين :

أولهما : أنه يسعفنا فى التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية فى القول ، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغى محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة . وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين فى غالب الأحوال ، كما يحدث مثلا فى مباحث الفصل والوصل ،

• هذا فصل من كتاب يصدر حديثا للمؤلف بعنوان « بلاغة الخطاب وعلم النص » .

والتقديم والتأخير التى تنحصر فى هذا الإطار . ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدى فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية ، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية فى النظم الأخرى . وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقاً مع بقية العلوم الإنسانية .

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القائل أن ألفها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات ؛ إذ يتضح فى ضوء المفاهيم الكلية الحالية ، ابتداء من نظريات « الجشطالت » التى أصبح مسلما بها معرفيا ، أن وجود الوحدات وفعاليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ، ودرجة كشافته ، ودورها فى متوالياته ، وأن اتساقها فى منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالى معه هو الذى يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة . ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة التراتبية من التصورات دون استخدام مفهوم البنية فى تحليل الأشكال البلاغية .

بمستويات مختلفة في الشعر والنثر معا . وهي وظيفة ذات طبيعة بنوية في جوهرها ، إذ إنه يستخرج المبدأ الأساسى لجميع الإجراءات الشعرية فيجعلها في طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكون للقول الشعرى . فبينما نجد أنه في اللغة العادية ، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة ، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالى ، فلا يطبع الوضع التركيبى للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة ، نجد أنه في اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده في سلسلة القول . ومرة أخرى يبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خارجي لمبدأ التعادل . فلذا استخدمنا - بالإضافة إلى ذلك - مصطلح « ليفين » التطبيقي عن « التزاوجات المنتظمة » في الشعر ، ألفينها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية ، بل تتمدى ذلك إلى المستوى الدلالي ، كما أن الاستعارة يمدلولها التخيل الواسع تمثل هي الأخرى القطب الثانى لمركزات الآلية الشعرية ، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هي التى تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكاتها في القول الشعرى . إذ إنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلى بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية ، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت ، مما يلفت انتباه المتلقى إلى الرسالة في حد ذاتها . وستعرض لامتدادات هذه المفاهيم في مواضع أخرى . وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعرى غير مرضية ، لأنها تصب في تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبدعية القديمة ، مما يجعل مثل الطابع النبوى للغة ، باعتبارها نظاما من التركيب والاستبدال والتشاكل ، يخلو إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته .

وكما أصر « جان كوهين » على إبراز هذه الخواص في بنية اللغة الشعرية ، فإنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلاقية - في الجنس مثلاً - فإنه بذلك يفعل شيئاً أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوى . إنه يركب إجراء فوق إجراء ، ونظاماً على نظام . وعمل هذا لا يمكن أن يكون بريئاً دون عاقبة ، بل هو يجعلنا نشك في

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة « البنية » مستخدمة في النقد القديم ، لكن بالمفهوم المادى الحسى للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى وتدخل في بنائه ، أما مفهوم النموذج التجريدى المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المترتبة في الفعلية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واضح متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة . فعندما نقرأ مثلاً لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة : « إن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والتفغية . فكلمة كان الشعر أكثر اشتمالاً عليها كان أدخل له في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر » (١٠ - ٩٠) ، نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعى الموسيقى المباشر المرتبط بالوزن والتفغيات الداخلية والخارجية ، مما يؤكد تطابق مفهومى الشعر والنظم عنده . ولكنه يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة ، يضع بها ميزاناً من الموسيقى الخارجية للشعر ، يفصل الجانب التحصيل الدلالي ويسقط الإيقاع تماماً من مجال النثر . وإن كانت عبارة « كان أدخل له في باب الشعر » تشي بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية . وما يعيننا الآن إنما هو إفتائه إلى كلمة « بنية » التى سيقتد لها أن تكون مركزاً اصطلاحياً بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية .

الأمر الثانى الذى يجعل مصطلح البنية محورياً في التحليل البلاغى للمخاطب هو أنه يكفل لنا الخروج من مازق حقيقى ، لم تستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسيكية المحدثنة أن تتجاوزه . وهو اعتبار الأشكال زخرفاً وزينة تضاف إلى القول لتحسينه . ففكرة الزخرف للصينى بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن . وليس هناك سوى مصطلح « - » للتخلص نهائياً من شبهة الزينة المضافة . لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيرى في إنتاج الدلالة الأدبية وابتثاقه من طبيعة التكوين الداخلى لوحده مما يستحيل معه إزالته دون نقص هذا التكوين ذاته . فهو بذلك يلقى المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيراً أصلياً مباشراً وما يعد تعبيراً شعرياً مجعلاً له ، فالشكل البلاغى - باعتباره بنية - يتخلق ابتداءً هكلاً دفعة واحدة ويتم تلقينه كذلك . ولا يمكن أدلؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته . وينبغى أن نتذكر في هذا السياق مبدأ « جاكوبسون » الشهير عن الوظيفة البلاغية ، نظراً لتحققها

أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملاً تواصلياً ؛ إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء ، أو بعبارة أدق ، لا توصل سوى ذاتها . ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها . وهذا التواصل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه . وعندما يدخل بين كل مستوي من القول وآخر ، ضرورة التطابقات المتعددة ، فإن الشاعر يخلق خطاباً على ذاته ؛ هذا الإغلاق هو الذي يسمى عملاً (٤٩ - ٥٥) ، وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما ، هي كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط ، فإن روح البلاغة تكمن في هذا الرعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر ، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط . ويكفي أن نقيم هذا الفارق في الذهن كي نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغي . على أن هذه المساحة ليست فارغة ، بل إنها تحتوي في كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر . ويشتمل فن الكاتب في الطريقة التي يضع بها حدود تلك المساحة ، وليست في التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب .

وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب ، ولا ينحصر فيه الشعر ، وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط ؛ لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيفاً . أو هو مصنع بطريقة أبسط ، وأن له أشكالاً المعهودة ، مثله في ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية . والغنية التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال ، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن في البلاغة درجة الصفر ، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة ، مما يجعل قيمتها معروفة تماماً ، على ما شرحناه فيها سبق .

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغي ، خاصة المجاز ؛ لم يكن دائماً واضحاً في قلب التقاليد البلاغية . فمع أنها عرفت منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف ، فإنها تعترف في الوقت ذاته ، بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف . وطبقاً للعبارة التي أصبحت كلاسيكية فإن الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهد أكاديميات اللغة والأدب في شهر كامل . فالشكل

مبدأ شرطى أساسى في اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلاقية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، مما يقضى بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة . وينفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة - كما يطلق عليها « بيرس » ، أو السيميولوجية الرمزية طبقاً لتسمية دى سوسير - ليست فاقدة الأهمية . بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى . وإدخال الشكل البلاغي في القول يؤدي نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة اللغوية ، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتيادى بين الدال والمدلول ، حيث يصبح أى صوت قابلاً لأداء أى معنى . فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها ، مجرد علامة تامة ، إلا عندما تؤدي وظيفتها بوصفها بديلاً يمكن أن يحل بسهولة ، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية . واختيار الصورة في حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للصلاة اللغوية . الأمر الذي يجعلها تؤدي إلى مغامرة إنشاء قول أجوف ، بمعنى أنه يشير إلى ذاته ، قبل أن يشير إلى العالم (٤٩ - ٥٤) .

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مفقودة كلها بالوظيفة البلاغية ، ففكرة العلامة التي لا تعلم شيئاً ، أو لا تشير إلى شيء غير ذاتها ، فكرة متناقضة . ومهما كانت قيمة المحاولات البذولة لإنشاء أدب أيقون يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة ، أو البصرية المحضة ، فإن البلاغيين الجند يتعرفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقي ، ليصب في نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلي . فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يحورها ، بل يترك دائماً للقارئ أن ينعم في الشعر بلغة غير شعرية . لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد ، باعتبارها مرتبطة دائماً بإنشاء العلامة ، فإن لغة الكاتب لا بد أن تصنع وهماً ؛ أن تنتج ظلها ذاته ، فلعنة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هي شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية . ومعنى ذلك أن الفن - كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان - يقع بذاته في منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب ، فإن يوجد الشيء الذي يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده . والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوي النبوي للشعر

المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل ، أو استعمال جملة « أكرهك » أو « أموت فيك » للدلالة على « أحببك » .

وبهذا فإن وجود الشكل البلاغى وخاصيته المتميزة بتحددان بوجود العلامات البليدة المحتملة وبروز خواصها . وكان « بالى » - رائد الأسلوبيات يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطى للغة فى السياق . لتجعلنا نتلقى فى الوقت ذاته حضور دال - وهو شراع مثلا - وغياب دال آخر وهو سفينة . ونفس الطريقة كان « بامكال » قد حدد الشكل البلاغى على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا . فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية ، تكون خطأ ، وهذا الشكل الخطى هو موضوع اللغويين ، أما الشكل البلاغى فهو سطر يتكون من خطين : خط الدال الحاضر ، وخط الدال الغائب . وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذى يتضمن شكلا . لأنه وحده هو الذى يتضمن تلك المسافة . (٤٧ - ٢٣٢) .

وكان « فونتانييه » - البلاغى الكلاسى الكبير - قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل « Figure » يجدد بمقتضاها خاصية أساسية لها ، إذ لم تكن تقال فى البداية إلا عن الأجسام ، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص ، باعتبار مظهرهم الحسى وحدود امتداداتهم المادية . فهى تعنى أولا - طبقا لهذا التصور - الهيئة والملاحم والشكل الخارجى للإنسان أو الحيوان أى مظهره المحسوس ، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا فى مقابلها وهى « الوجه » . أما الخطاب ، وهو يشير فحسب إلى تحيل ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة . حتى بالنظر إلى الأصوات التى تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات . ومع ذلك فهو يتضمن فى طرقه التعبيرية والدالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملاحم والوجوه التى توجد فى الأجسام الحقيقية . ولأنك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية . لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا ؛ إذ لا توجد لدينا فى اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن هذه الفكرة نفسها . وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين ؛

البلاغى المجازى ابتعاد عن المألوف فى الاستعمال ، ومع ذلك فهو داخل فى قلب الاستعمال ، وهنا تكمن المفارقة .

وكان بعض البلاغيين فى الكلاسية الجديدة يشعرون بهذا التناقض فى تعريفهم للأشكال المجازية ، ويحاولون تفاديه ، على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية البنى خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية ، وهى أنه يعنى شيئا بفضيل تركيبه النحوى . لكن بالإضافة إلى ذلك ، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها . ويفضل هذه التعديلات بتشكيل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . كما يرون أن الأشكال طرق فى الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا ، والطف من طرق الكلام الأخرى التى تؤدى المحتوى الفكرى نفسه بدون ذلك التعديل الخاص . أى أن تأثير الأشكال - وهو الحيوية والتبل والطف - يصبح أسير فى التصنيف . أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالى : كل شكل مجازى إما هو شكل قائم بذاته . ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا . وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدى إلى الدور كما يقول المناطقة ، ولكنه ليس دورا تاما ؛ فجوهر المجاز أنه ذو شكل . أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل بل هو أن الشكل البلاغى يكمن فى الفصل بين العلامة والمعنى ، بين الدال والمندلول ، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلى للغة .

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة ، مهما كانت شائعة وبسيطة ، تمتلك شكلا ؛ إذ إن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة ، داخل نظام معين فى تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمتاليات ، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوى . أى أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو ، لا لقوانين البلاغة . فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة « شراع السفينة » أو جملة « أحبك » ليس لها شكل ؛ إذ لا تخضع لأى تعديل خاص . ويبدأ الفعل البلاغى عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة ، كان يمكن أن تستخدم فى مكانها ، مما يبيح لنا اعتبار أنها حلت محلها . فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغى . لكن الشكل البلاغى يتحقق فى استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة ، على طريقة

نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا بشر مشكلة دقيقة ؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك ؟ ويصيح « بيريلمان » عن هذا السؤال بأنه فى الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى ، لكن لا يكفى أن يكون أى استخدام للغة غير عادى حتى يعطينا ذلك الحق فى أن نعتبره شكلا بلاغيا . فلكى تصيح البنية موضوعا للدراسة من الضرورى أن تكون قابلة للغزل ؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار . كما أن من الضرورى أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادى . فالجملة المتعجية مثلا ، والجملة التى تستأنف الظن والشك هى أبينة ؛ لكنها تصيح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر . فهل يؤدى ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغى والتخيل ؟ ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات . وعمل أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصيح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادى للبنى واستخدامها الخاص فى هذا الخطاب بالذات ؛ أى عندما يرقم التلقى بهذا التمييز الذى يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة (٦١ - ٢٧١) .

ومن يتمرس بالتحليل النقدى للنصوص الأدبية ، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع فى هذه المنطقة البهيمية التى لا تضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة ؛ إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذى تحتمله ، وإما لأنها فى وعى التلقى الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذى يبدو أنها كانت توحى به من قبل ، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها - نتيجة للتمييزات اللغوية والثقافية - أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب ، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغى فى علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير . ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحي الشكل والوجه ؛ فيعطى صيغة عامة للشكل ، وخاصة للوجه . حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هى متشكلة ؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة . وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جل مترابطة فيها بينها . ويلغة النحو التحويلي التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن

إحداهما متصل بخارج شبه جسدى ، والأخرى تتعلق بالمحيط والملاحم والشكل.وعبارة « الشكل الخارجى » تجمعها معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما . هاتان القيمتان المكانيتان متساويتان ؛ أى أن كلا منهما تقتضى الأخرى . فإذا كانت الأشكال ينبئ أن تعرف كملاحم وصيغ والثقات - وهذه هى القيمة الثانية - فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر ، بطريقة تتعدى إلى حد ما ، عن الطرق البسيطة الشائعة ، وهذه هى القيمة الأولى . (٦٤ - ٢٢٠) .

ويتطور مفهوم الشكل البلاغى فى التيار البرهانى عند « بيريلمان » بطريقة أكثر تحديدا فى قوله : لكى يوجد شكل بلاغى لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنها : أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون ؛ أى تكون له صيغة تمثل طبقا للتمييز المنطقى الحديث فى أحد المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية ، وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير ؛ ومن ثم يصيح لافنا للاتباع . وإحدى هاتين الخاصيتين - على الأقل - لابد أن تتوافر فى معظم التعريفات التى قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامه . كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية . فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه « هو التعبير الذى يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة فى التعبير المباشر البسيط » . ثم يضيف إليه بعدا « إتيولوجيا » - يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا - ويتعلق بالمظهر المادى لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقتعة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ - ٢٧٠) .

والذى يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنىوى يجد نفسه أمام بعض الأشكال التى تبدو كأنها أشكال بلاغية ، مثل التكرار ، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية ، مثل الاستفهام ، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها فى بعض الحالات أشكالا بلاغية . وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من

قديمة تنتمي للعصور الوسطى أو ما قبلها ، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغي الفعلي في الثقافة الغربية . وهذه هي المرحلة المبصرة لدينا في الفكر الأدبي العربي ؛ إذ لم تنح للبلاغة عندنا في بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة ، اقتصرت على نشر النصوص القديمة - على يد الشيخ محمد عبده مثلا - عند نشره لأعمال عبد القاهر ، دون أن تصحب ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها ، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغي هو الخميرة التي تقوم بتركيز عناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة . من نماذج هذا التوقف المثير يحلل « تودوروف » ما يسميه التعريف البنيوي الوظيفي للشكل عند « فونتاينه » الذي يرى « أن أشكال الخطاب إنما هي ملاحه ، هيئاته وأوضاعه التي تلاحظ بشكل ما . وتنجم إلى حد ما في إحداث تأثيرها . وعن طريقها يمكن للخطاب أن يعتمد قليلا أو كثيرا في تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتعامل في التعبير الشائع البسيط » . ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا في هذا التحديد ، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر . كما يستخدم إلى جانب هذا الأزواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل في هذين المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة وبالعكس تعتمد على المحور النوعي ، أما الشيع فيعتمد على المحور الكمي . وقد أدى هذا الإيهام في تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين ، وإن كانت عبارة « فونتاينه » واضحة في حقيقة الأمر بالقدر الكافي . إذ يقول في مكان آخر إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شيء عائلي مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بـ « شكل بلاغي » ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة . فالشكل البلاغي هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو علمه ، وهذا البديل يترجم في نهاية الأمر عند « فونتاينه » بالتقابل الذي يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغي . لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضي من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوي ودوره في التغير الدلالي . وإذا كان المفكر البلاغي مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا ، لا يترفون بمشروعية هذا التطور فإنهم لن يدركوا ديناميّة المجازات التي يتم تعريفها بملاحظة .

مصطلح « الشكل » يحل محله مصطلح آخر هو « التحول » . فكل جملة على السطح تشتق بالتحول - أي بالشكل - « انطلاقا من بنية عميقة . وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيين وهو « بوازيه » بقوله : كما أن الشكل أو الهيئة - بالمعنى الفطري الحقيقي - إنما هو التحديد الفردي لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به ، كذلك فإن الشكل اللغوي هو التحديد الفردي لجسم ما بالهيئة الخاصة التي يميزه عما عداه من العبارات المشابهة . وفي كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى . والصيغ الثانوية التي تتخذها الجملة ، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقريّة اللغة .

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التي تبدو في جميع أنواع الخطاب ، وإن كانت تبرز في كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقى هذه الصيغة الأولية في أي مظهر مباشر . وبالطريقة نفسها فإن كل أفراد النوع البشري يتكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله ، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام . لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التباينات والاختلافات ، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر ، كما أنه ليس هناك فرد يمكن أن نقول عنه إنه « هو الإنسان النموذجي » . فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما ؛ إذ يعود إلى الجنس ، بينما الوجوه هي التي تعود إلى الأفراد المختلفة . ومثل هذا يحدث في جميع العبارات في أية لغة ، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير في صميمها ، وهي الأبنية اللغوية ، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ ، وهذه هي الوجوه التي تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بين البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها (٦٩-١٤٦) .

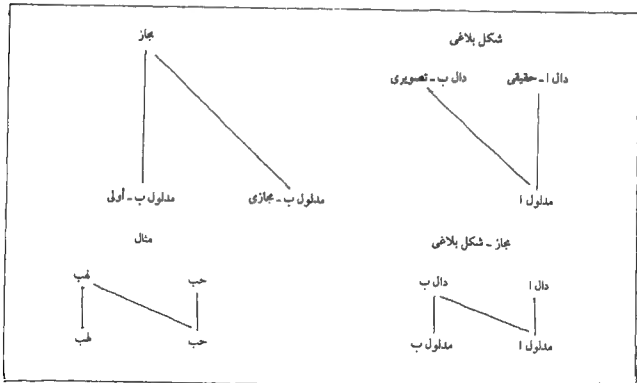
وفي سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسيية الجديدة ، لاكتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها في التصورات المحدثة بعد تعديلها كي تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة ، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسيية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربي مع التطورات الفلسفية في القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة ؛ فهي إذن ليست

كما يحلل الباحث نفسه تعريف بلاغى كلاسى آخر للشكل هو « دو مارشيه » الذى يبرز حركية الشكل البلاغى وارتباطه جوهرى بعملية التلقى عندما يقول : « كما أن البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء . وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة ، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى » . ومعنى هذا عند « تودوروف » أن الشكل البلاغى ليس خاصية تنتمى إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق . بل إن كل جملة إما هي شكل بالقوة . وبالتالي ليس هناك معيار تفضيل . كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى . ولا يتساءل البلاغى الكلاسى عن أصل هذا الفارق الذى لا يكمن فى الجملة وإنما فى موقفنا منها ، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها . وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغى والأخرى ليس له اسم ، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريمه . وفى هذه المقولة إشارة إلى اعتبار الشكل البلاغى مجرد صيغة ثقافية . فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك ، وهذا التلقى فى صميمه عملية اجتماعية .

التفسير ، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا فى ذاته . لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين : لاستكمال النقص فى اللغة ، وهذه هي الحقيقة العرفية مثل إطلاق رجل على قوائم الكرسي فى عبارة « رجل الكرسي » ، أو لتحل محله التعبيرات المباشرة الموجودة ، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغى .

فالمجاز على هذا دال له مدلولان أحدهما أولى والثانى مجازى والشكل البلاغى يفترض مدلولاً يمكن أن يشار إليه بدالين أحدهما حقيقى والأخر تصويرى ، ومن الممكن فى تقدير « تودوروف » وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغى كما يتضح فى الشكل

فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغى بفضل العلاقة التى تقوم بين الدال ١ والدال ب ، ومن الضروري أن يكون المعنى للكلمة ب له اسم مباشر - وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقى ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز مائل فى شكل بلاغى مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرهما ، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة . (٦٩ - ١٥٣) .



التعبير على أنها غير عادية لنا حيال شكل بلاغى ، فحركة الخطاب ، وتأييد المتلقى لطريقة البرهنة التى تعزز الشكل البلاغى هو ما يحدد نوع الشكل المائل أسامنا . . وبهذا فإن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الانساق والتواصل (٦١ - ٢٧١) . وأيا ما كان الشكل البلاغى فإن دلالة لا تنقسم عنه ؛ فالفن يعبر عن شيء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى . هذه المقولة التى بدأتها الرومانسية كانت دليلا على التحول فى مفهوم الفن أكثر مما هى مجرد نزوع صوفى . وعندنا يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذى لا يقال فى الفن يجد نفسه حيا ل كلمات « كانت » عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال فى مظاهره الطبيعية والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية ، وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفنى . لكن ما الفكرة الجمالية ؟ « أعنى عبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذى يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أى تفكير محدد - أى تصور - ملأها له . وبالتالي فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه فى شموله وتجعله قابلا للفهم . وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هى تمثيل الخيال المقترن بتصور معين ، والمرتبطة بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة فى استخدامها الحر ، بحيث لا يمكن لأى تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه ، مما يجعلنا نفكر فى أكثر من تصور ، وفى كثير من الأشياء الأخرى التى لا تقال ، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويثبت الروح فى حروف اللغة » .

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالى :

- هى ما يعبر عنه الفن .
- لا يمكن أن يقال الشيء نفسه بأى شكل لغوى آخر
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة .

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويظيا ؛ إذ إنه بدلا من العنصر الرئيسى الذى لا يقال ، يقال ما لا يحصر له من التدايعات الحاشية . ومع أن اللغة هى مادة الشعر فإنها تتضمن خواص جمالية ، ومن ثم فإن بوسعنا أن يعبر عن أفكار جمالية لا تفصل إليها هذه اللغة ذاتها ، مما يسمح له بأن ينقل ما لا يقال : « والفن لا يحقق ذلك فحسب فى الرسم

ومعنى هذا يوضح أن فكرة الشكل البلاغى ليست متبينة من المستوى اللغوى الصرف ، بل إنها تكتسب كامل معناها فى مستوى المتلقى اللغوى ، فيصبح القول متشكلا بلاغيا فى اللحظة التى ننقلها فيها باعتباره كذلك مما يكسبه بالتالى خاصية ديناميكية بارزة (٦٩ - ١٤٦) .

ومعيار التلقى هذا نفسه يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما فى ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركى على الفكر . أو مدارة العواطف ، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية . فإذا أدخل الخطيب مثلا فى حديثه بعض الاعتراضات كى يجيب عليها فنحن حيا ل شكل بلاغى هو مجرد مهيل ، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية . لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها فى اعتباره . وفى الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى التخيلة . والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذى تحدثه فى الخطاب . فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها ، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخداما مبررا فى الخطاب فى جملة . ويرى « بيرلمان » أن الشكل البلاغى يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا فى المنظور ، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به . وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقى لهذا الشكل البرهانى فإنه يتم إدراك الشكل البلاغى حيثما باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية ، مما يمكن أن يثير الإعجاب ، لكن على المستوى الجمالى ، أو دليلا على براعة المتكلم وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقرر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أى ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغى البرهانى أو مجرد دور الشكل الأسلوبى ، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عددًا من الأبنية الصالحة كى تتحول إلى أحد الشكليين .

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التى لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها ، وذلك مثل التلميح ؛ إذ إن بنيته ليست نحوية ولا دلالية ، بل إنها ترتبط بعلاقة مع شيء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب ، فإذا تم تلقى هذه الطريقة فى

الاعتراف بمشروعيتها كلها ، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص ، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما .

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطرارى لا يستبعد الدرجات الوسطى ؛ فشرح بيت مفرد فى قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة ، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا ، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة ، أو استعراض الإنتاج الشعرى فى جملة لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه ، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعرى كله (٥٤ - ٢٤) .

تحديد أهم الأشكال :

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنتها قد انتهى بنا إلى مقارنة محور جوهري فى علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى . مما ينبىء عن التداخل الحتمى - فى مجال البحث وليس فى المنظور - بين علمى الدلالة والبلاغة ؛ ويؤدى إلى حتمية تأثر كل منها بمنجزات العلم الآخر . ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوى مثل « ريتشاردز » بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية ، تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز النقل . وهو يقدم فى كتابه « فلسفة البلاغة » - الذى أسمرنا إليه من قبل - مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالى يعتبر إرهابا لما يدعى إليه اليوم البلاغيون الجدد . بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه « يبعث الحياة فى موضوع قديم ، ارتكازا على تحليل لغوى جديد » .

وقد أخذ « ريتشاردز » تعريفه للبلاغة - كما يقول « ريكور » - من أحد الأصول الكبرى للفكر الثامن عشر الإنجليزى حيث تمد « عليا فلسفيا بنمو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة » . وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا فى حدود هذا التعريف .

أو النحت ، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التى بث فيها خواص الأشياء الجمالية التى ترافق الخواص المنطقية وتعطى للخيال دفعة للتفكير ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية ، أكثر مما يمكن التفكير به فى تصور ما ، وأكثر بالتالى مما يمكن أن يفهم من تعبير يحدد (٦٩ - ٢٦٣) .

ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال ، فإن تناوله لا حدود له ، أو على حد تعبير « شيلينج » - إن كل عمل فطرى يؤدى إلى ما لا حصر له من التأويلات ، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته ، أو أنها تكمن كلها فى العمل الأدبى ، وإنما هو يشرها فحسب . وكان الرومانسيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول « شيلجيل » - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هى التى تعتبر خاضعة لإدراك الخواص وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهى التى تؤلفها باستمرار ، وترى فيها ما لا ينفد من الأشكال التصويرية » ، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى . وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسى لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد فى محاولة تصنيف الدلالات الإيحائية ؛ فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين : دلالات اجتماعية تتجلى فى الدرجة الأولى فى مستويات اللغة وما تنتج من تأثيرات خاصة عندما ينتقل للتكلم من مستوى إلى آخر ، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه « الدلالات الحافة » . أما النوع الثانى فهو الدلالات الإيحائية النفسية ، وصيغتها المثل تتجلى فى الصور المستدعاة ، ويلاحظ أن « كوهن » فى نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية .

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا . والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعرى الذى لا يمكن تحديد مستواه الإيحائى بشكل تام . لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقويا منطقية يقوم كل قارئ بمثلها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه . هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء ، لأنها ليست ماثلة فى البنية المنطقية للنص . ويمكن أن نتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة ، مع

فكرتان لشيشين مختلفين يعملان معا ، المشبه والمشب به ، أو المحمول والحامل ، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة . ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيشين يأتي المعنى . وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثله الشهير .

وبين « ريتشاردز » أن الاستعارة ليست فقط تحويلاً أو نقلاً لفظياً لكلمات معينة ، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التي تصعبه وتظهر معه . وحجم أى شيء لا يكتسب ، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التي ترى معه وأطوالها . كذلك الحال في الألفاظ ، فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ .

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة « ريتشاردز » نتيجة لأنها « الوحدة النظرية السياقية للدلالة » . فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليف من المظاهر ، وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة ، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتباً على هذا الوضع اللغوي . فإذا كانت الاستعارة عندنا كما أسلفنا نحفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هي ناتج هذا التفاعل ، فإنه لكي يتطابق هذا الوصف مع « الوحدة النظرية للمعنى » علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ في داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى . ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة ، وإنما بتبادل تجارى بين الأفكار ، أى بتفاعل بين السياقات . وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر . وبالبلاغة عنده هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة (٦٤ - ١٥٥) .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالي الذي أدخله « ريتشاردز » إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دوراً هاماً في تجاوز

فالتأكيد على استخدام اللغة يجعل البلاغة تفضى على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل ، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب ، بالفكر كما يتجلى في الخطاب . وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة . فيقترح السيطرة على تلك القواعد هدفاً للبلاغة ، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على مستوى دراسة الفهم اللغوي نفسه . ثم يمضى « ريتشاردز » فيحدد هدف البلاغة بأنها : دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين .

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب « الاتصال » أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع ، وهى الوظائف التي جعلت البلاغة القديمة تفتقر عن الفلسفة . ويصبح من المنطقي عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوي وعدم الفهم وسبل علاجه . ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة في طموحه الشديد فحسب ؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادى لكل نزوع أسفى تصنيفى . فلا يوجد في هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية ، كما أن الحديث عن الاستعارة يحلل المقام الأول فيه ، دون أية مزاحمة من الكتابة أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية . على أن هذا الملصح السلبى عند « ريتشاردز » ليس عشوائياً ، بل هو مقصود ، فماداً يمكن تصنيفه سوى الانحرافات ، وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعاني الثابتة ؟ وأية عناصر من القول تحمل أساميس هذه المعاني الثابتة إن لم تكن هى الأسماء ؟ وهكذا فإن مهمة « ريتشاردز » البلاغية كانت تتمثل في الاعتماد على الخطاب في مقابل الكلمة ، ونقد التمييز البلاغى الكلاسى بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى .

يرى « ريتشاردز » أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق ، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . كما أن الشكل لا يمكن أن ينقسم عن الموضوع وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين في ذهنه . فالشاعر يوسع من معنى المتردات ويزيد في تفاعلها . والاستعارة تعنى أننا لدينا

يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها ؛ المستعار منه والمستعار له . ويشرح « ماكس بلاك » طبيعة هذا التداخل بقوله : عندما نستعمل استعارة ما ، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته . وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما . ويطبق هذا على القول التالي : « الفقراء هم زنوج أوربا » - مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة في البلاغة الغربية منذ أرسطو ، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب - وانطلاقا من المبدأ الاستبدائي نفهم أن شيئا قد قيل عن « فقراء أوربا » بصورة غير مباشرة ، ولكن ما هو ؟ إننا نذكر أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج . وذلك مع التعارض بين المفهومين . ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوربيين والزنوج الأمريكيتين تتفاعل لكي تعطى معنى ناتجا من هذا التفاعل . مما يعنى أنه في سياق كلام محمد معطي تأخذ الكلمة التي تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصل تماما في الاستعمالات الأدبية ؛ إذ إن السياق الجديد - وهو إطار الاستعارة - يفضي إلى تحديد معناها . ولتأخذ مثالا آخر « الإنسان ذئب » حيث نجد أننا أمام موضوعين ؛ الموضوع الرئيس وهو الإنسان ، والموضوع المرتبط به وهو « ذئب » . غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شيء عن الذئب . إذ ليس المطلوب معرفة الغاريء لمعنى كلمة « ذئب » قاموسيا ، بل أن يعرف ما يطلق عليه « طريقة المواضيع التشابهية المشتركة » من وجهة نظر محترف . هذه الطريقة يمكن أن تحتوى على أنصاف حقائق ، أو بعض الأغلاط المتميزة ، تماما كما لو أننا اعتبرنا أن الحوت من فصيلة الأسماك . ولكن الأساس في فاعلية الاستعارة لا يكمن في صحة المواضيع التشابهية ، بل في حرية استيعابها . وباعتبار آخر فإن استعمالات كلمة « ذئب » تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، وخرق هذه القواعد يؤدي إلى فقدان المعنى أو التناقض . والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأي اشتراك معنوي . فعندما يقول قائل « ذئب » نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خداع من أكلة اللحوم . أي أن فكرة الذئب هي جزء من نظام فكري لم يوضح تماما ، لكنه عدد بشكل يكفى لسرد مفصل . والأثر

« التعريف الاسمي » الذي كان سائدا في البلاغة القديمة ، إلى ما يطلق عليه « التعريف الواقعي » الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته .

فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغير المعنى الذي يتمثل فيه الشكل البلاغي المسمى بالاستعارة عند القدماء ، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى شيء آخر ليس له اسم حقيقي ، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالي ، لكي يفرض بديلا مبنيا اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى . بحيث يؤدي هذا القول دورا مباشرا في حله لمعنى تام ومكتمل في إنتاج الدلالة الاستعارية ، ومن ثم فإن من الضروري أن نتحدث دائما عن القول الاستعاري .

وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد : هل معنى هذا أن تعريف الاستعارة من زاوية نقل المعنى يعد تعريفا زائفا ؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمي وليس واقعي ، طبقا لمصطلحات « ليبنز » وقصده من هذين التعبيرين . فالتعريف الاسمي يسمح لنا بالتعرف على الشيء ، أما التعريف الواقعي فهو الذي يرينا كيف يتولد هذا الشيء . وتعريفات القدماء اسمية ، لأنها تتبع لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى ، وتسمح بالتالي بتصنيفها ، مثلها في ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى ، التي لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمي . لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتمد بالكلمة فحسب ، بل بالخطاب كله . ومن هنا فإن نظرية القول الاستعاري لا بد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب (٦٤ - ١٥٥) .

فبنية الاستعارة إذن - طبقا لهذا المفهوم البلاغي الجديد - تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة . ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال . ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه « بؤرة الاستعارة » والإطار المحيط بها . وهذا التفاعل

البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله . وإن كان الاهتمام يتركز عادة في كلمة خاصة يعملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعاري .

هذا التارجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضروري للملح أساسى ، هو التضاد الموجود في نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التي نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التي ليست كذلك . فنعلمنا يقول شوقي مثلا :

جبل التوباد حياك الحبا
وسقى الله صباتنا ورعى

فإن كلمة « حيا » في الشطر الأول هي التي استخدمت مجازيا ، بمعنى سقى ، وكلمة « سقى » في الشطر الثاني هي التي استخدمت مجازيا بمعنى رعى ، أما ما حملناه فليس كذلك بطبيعة الحال . غير أن هذا الاستخدام المجازي لا يبرز إلا في نطاق الجملة الكاملة . فلنتلذذ إذن إن الاستعارة إنما هي الجملة . أو هي العبارة التي استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا ، وهذا الملح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثلة واللغز ؛ حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية ، وكذلك لتمييزها عن الرمز .

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة ، وعندئذ نتحدث عن « البؤرة » المثثلة في هذه الكلمة ، وعن « الإطار » الذي تقدمه بقية الكلمات في الجملة . ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية .

وهنا تكمن الخطوة الثانية الحاسمة التي تقوم بها البلاغة الجديدة ، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالي التي يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسيكية في الاستعارة والتي تنقسم إلى مجموعتين : - إحداهما تركز على تصورات الاستبدال الاستعاري ، والأخرى على تصورات التشابه . وأهم ما ينبج من هذا التقابل الواضح بين مفهوم

الذي نحصل عليه إذن عندما نسمى استعاريا رجلا بلذب هو إثارة ما يطلق عليه « نظام الدلالات » الخاص بالواقع المتشابهة المشتركة المترابطة . والدلالة الجديدة للفظ « إنسان » حيث يجب أن تتحد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظية « ذئب » . وكل ملح إنساني يمكن أن يذكر في « لغة الذئب » سيكون مناسباً . وكل ملح لا يستطيع ذلك سترك جانباً . وعلى هذا فإن الاستعارة « ذئب » تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها ، أى أنها تنظم مفهومنا للإنسان . وإذا كانت تسميتنا إنساناً بلذب هي رؤيته بشكل مختلف خاص ، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر « الذئب » وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل ، الأمر الذي يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعاري (٢٩ - ١٣٦) . لقد أبرز « ماكس بلاك » في هذا البحث الذي نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية في التحليل الدلالي والمنطقي الذي يتم على مستوى الخطاب كله كي يشرح تغير المعنى المركز في الكلمة . ولم يكن الهدف إلى إحياء المنظور البلاغي القديم لفكرة الاستبدال الاسمي ، بل كان يطمح إلى إقامة « أجرومية منطقية » للاستعارة . وهو يعنى بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالي : كيف نتصرف على نموذج للاستعارة ؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها ؟ هل ينبغي أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصل الصافي ؟ وما العلاقة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وما التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة من استخدام الاستعارة ؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التي تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيراً عما تعرض له « ريتشاردز » في بلاغته ، حيث تتمثل في إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها في ضوء وظائف اللغة في عمومها . ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التي تعود إلى كثافة « بلاك » بوصفه واحداً من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحددين . فهناك على الأقل ثلاث نقاط - في بحثه عن شرح الاستعارة - تمثل تقدماً حاسماً في النظر إليها :

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعاري ذاته ، حيث كان يعبر عنها « ريتشاردز » بكلمات المشبه والمشبّه به ، أو « المحمول والحامل Tenor - Vehicل وقيل إخضاع هذا التمييز للنقد لأبد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند

معاً ، حيث يرون أن البلاغة نشأت في البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير . لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطي جميع استعمالات القول . ففن الشعر وإنشاء القصائد المساوية على وجه الخصوص لا يتوقف في وظيفته ولا في مواقفه على الخطاب البلاغي المعتمد على فن الجدل . فالشعر ليس خطابة ، بلاغية ولا يستهدف الإقناع ، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الحروف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو . وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول ، لكن الاستعارة تفرس قدميهما في كل منهما . فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات في السياق ، لكن فيها يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والترجيديا ، أي أن هناك بنية واحدة للاستعارة ، لكن لها وظيفتين : إحداها خطابية . أو نثرية . والأخرى شعرية .

هذا الازدواج في الوظائف هو الذي يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسي للخطابة ، والعالم الشعري للترجيديا . وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد . وهذا التخالف لم يحد من أدركه أحد ، لأن الخطابة البلاغية كما ترد في الكتب المتأخرة تنحصر من جزء أساسي هو المتصل بالحبص والبراهين ، وكان أرسطو قد عرفها بأنها فن إبداء البراهين أو العثور عليها . لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شيء مطلقا ، فمشروعه يتصل بالمحاكاة ، وهدفه وضع تمثيل جوهري للأفعال الإنسانية ، وطريقته الخاصة هي قول الحق بواسطة الخيال والحرافة والتطهير . هذا الثالث الذي يجدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالث الخطاب التمثيل في البرهان والإقناع والإمتاع . من هنا يصبح من الضروري أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب ، وفنون البرهان المقتنع من جانب آخر . هذا الازدواج في الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر ، لأنه يمثل مبرره الأخير .

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية « المحاكاة » فإننا عندئذ تفقد أي طابع زخرفي ؛ إذ لو لوحظ بوصفها مجرد فعل لغوي فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة ؛

التفاعل الدلالي وما عده هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالي لا يمكن أن يحمل شيء عليها ، ومن ثم فهي غير قابلة للترجمة ، فهي حاملة لمعلومات ، وليست زينة ولا زخرفا ، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها .

أما الإضافة الثالثة التي قدمها تحليل « ماكس بلاك » فهي تتصل بتشغيل التفاعل الدلالي ذاته ، إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كي يثير لها دلالة جديدة غير قابلة للانعصار في المعنى الخرفي من جانب ، ولا في الشروح المستفيضة من جانب آخر ؟ وقد كانت هذه هي المشكلة التي تصدى لها « ريتشاردز » كما رأينا من قبل ، ولكن الحل الذي قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارتها للخواص المشتركة ، أو يتركنا في منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطين . بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن الفأريء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين ولكن كيف ؟ لتذكر الاستعارة التي تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره « ذب » فكلمة البؤرة وهي « ذب » لا تعمل على أساس معناها العادي المعجمي ، وإنما بفضل « نظام من التداخيات المشتركة » أي بفضل عدد من الآراء والأحكام التي يسلم بها المتحدث بلغة ما ، بحيث تنظم رؤيته للعالم ، وهي تلك الآراء التي تجعلنا ندعش في الثقافة العربية عندما نقرا بيت أبي العلاء الممرى مثلا :

هو الذب فاستأنست بالذب إذ هو
وصوت إنسان فكنت أظير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود ، تجعل الذب أكثر إنسانية ، أو تجعل الشاعر أشد تلؤبا ، وهي في كلتا الحالتين تشدخ المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة (٦٤ - ١٣١) .

فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد - على اختلاف توجهاتهم - يربطون بينها وبين مستوى القول الذي ترد فيه ، ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التي انتقلت في الخطابة أساسا وفن الشعر

تنضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة . فتعليق الوظيفة على « المعجم » يضع الاستعارة في خدمة « القول » ، أما « التشهير » الذي لا يتم على مستوى الكلمات ، وإنما على مستوى النص بأكمله، فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة ، مما يعطى الاستعارة بوصفها إجراءً أسلوبياً شعرياً منظوراً شاملاً يقابل الإقناع في الخطابة . فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافاً فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف في المعنى . لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ في التوتر المزدوج الذي يميزها ؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخيلي معاً ، فهي إحلال وتسام في الآن ذاته . هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة في الشعر ، ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وأماننا الاستعارة بشكل تجريدي فإنها سوف تستنفذ في كفائها الاستبدالية وتنتقل إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ (٦٤ - ٦٦) . ولأن المحاكاة لا تعنى فقط أن يكون الخطاب كله متممياً إلى العالم ، فإنها لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعرى ، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلاً ، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل في مجرد الوصف لما هو كائن هناك . فتقديم الإنسان « وهو يعمل » ، وكل الأشياء « كما لو كانت تفعل » يمكن أن يكون الوظيفة الأنطولوجية للخطاب الاستعاري ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة في الوجود وهي تولد الكفاءة المضمرة في الفعل . وعندئذ يصبح التعبير الحى هو الذى « يقول » الوجود الحى ، على حد عبارة « ريكور » . وإذا كان « كانت » يرى أننا بالخيال نفكر أكثر ، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هي التمثيل الذى يدهو إيمان الفكر كثيراً فإن الاستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة للمؤلفة ، بل هي حية لأنها تعطى دفعة قوية للخيال كي « يفكر أكثر » على مستوى التصور ، أى أنها في التحليل الأخير تجعلنا « نحيا أكثر » . (٦٤ - ٤٤٠) .

ونحن الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة في بعض الأشكال البلاغية ، لاستكشاف ما أثارته من جدل في البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها . وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذى اقترن بها منذ شيوخ النمودج الأسطى في التحليل . ويمجد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما . فبينما تفترض آلية الاستعارة قطعية مع المنطق المتألف ،

النقص الخيبرى للمعجم . على أن ما هو جوهرى في الاستعارة الجمالية يكمن في شيء آخر ؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساساً في ضوء جديد . وإذا كان هذا التأثير يقتضى تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة ، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصى ؛ أى يقتضى بإيجاز خلق علاقات جديدة . وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية ؛ بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجى للوجود ، حيث يحس هذا الوهم فيستحيل إلى رؤية . على أن الرؤية التي تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية ، هي أنها ديناميكية، وذلك نتيجة للتوتر الذى يتمثل في الخطاب الاستعاري ، هذا التوتر الذى يؤدي إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاثة مستويات : أولها يتصل بالتوتر المائل بين عناصر الخطاب ذاتها . وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفى والتأويل الاستعاري من قبل المتلقى . وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له أو المستعار نفسه ولا يكون في الوقت ذاته . وإذا كان من الصحيح أن الدلالة - حتى في أبسط صيغها الأولية - إنما تبحث عن نفسها في الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة ، أى في العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة ، فإن الخطاب الاستعاري هو الذى يحمل هذه الديناميكية إلى ذروتها (٦٤ - ٤٤٥) . ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها

الشكل البلاغى «ألم» التى تنفرد عنه وتقاس عليه بقية الأشكال ، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنىوى في التحليل البلاغى للخطاب اسم «البلاغة المقصورة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها في بحث آخر .

وترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعاري الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية ؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية ، مثل صياغة كلمات جديدة وتقطيع وجوه

بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا مترابيا يوضح درجات الصورة التي تؤديها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريقة تجعل الاستعارة في ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية ، يتلوهما الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأتي بعدها التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكى أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استشارة عوالم الأحلام والمعاطف والرؤى التي تبعثها الاستعارة (٥٤ - ٦٥) . وفي بحثنا عن « علم الأسلوب » عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفي التجريبي الذي اعتمد « جاكوسون » لتحليل أشكال الاستعارة والكتابة والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات « الحسية » و« عيوب النطق » وتأثيرها على بعض مناطق الخلق المتصلة بالعلاقات السباقية أو التركيبية . وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعري العربي اللاتقة ، فأبو تمام مثلا اشتهر بمعاماته للحبسة والتمتمة ، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البيعية من جناس وطباق وتشاكل ، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التي تصبح عند متمسقة في علاقاتها بعيدة في منزعا ، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التي كان مصابا بها ؟ أم أن هذا التفسير للمادى المباشر يتزع عن الشعرة هالتها المثالية القصوى ، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة ؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة في تحليل هذه الظاهرة فحسبنا أن نشير إلى النقد الذي وجهه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكتابة والمجاز المرسل - ونضم إليها الأشكال البيعية - وعلاقة المجاورة شبه الكتابة التي لعبت دورا هاما في استقطابها ، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أي نموذج بنوي آخر . فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة ، المقابلة للتشابه الاستعاري ، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكتابة والمجاز المرسل . لأن كثيرا منها - مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادى وإرادة المعنوى ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة ، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكان . فأي نوع من المجاورة مثلا يمكن

وبالتالي تجعل من الصعب الاختبار المنطقي للمجمل التي تستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للتقيد طبقا للمبادئ العقلية . ويعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية ، ويمكن أن يستخدم مع بعض الحرص - في الإقناع ، لكن كفاءته في التأثير أدنى من الاستعارة غالبا . ونظرا لأن التمثيل القياسي الذي يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقي فهو لا يتضمن عملية التجريد التي تحتويها الاستعارة ، مما يعطى الصورة الناجمة عنه - عندما ينتج في إثارتها - طابعا أكثر تحديدا . يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شيء من العناصر المكونة لها ، فبينما نجد أن كلمة « أسد » التي تطلق استعاريا على « الرجل » تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر من الصفات التي تعبر عنها هذه الكلمة عادة ، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة ، فإن دلالة الكلمات في التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق .

وعلى هذا فإن التمييز الذي يقيمه التشبيه بين المثل والمثل له يعطى لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد ، لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي يحمده التماثل بين الطرفين في الاستعارة . فالتأثير الذي يحمده التشبيه يحكم بينه بنجته إلى التصور عن طريق الذهن ، بينما تنجته الاستعارة إلى التأثير الحساسة عن طريق الخيال . ويكفي أن يقول المنطقي في نفسه « إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق » ، أي يدرك الخلاف المنطقي الذي يطفو على السطح ، أو يلاحظ أدنى خلل ذهني في عملية التمثيل كي يرفضه ولا يتبني منه أي أثر في نفسه ، اللهم إلا الأثر المضاد . وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التي تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأدب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها ، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التي تسمح بالتمثيل المتوازي عقليا لمعطيات العالم . أما الاستعارة الحقيقية فهي تحتاج حرية أعظم كي تنمو في إطار سلسلة من الأقيسة المقترضة مسبقا بشكل إجباري في كثير من الأحيان . هذه الحرية للحرية القصوى هي التي تشرح مثلا ولع السرياليين بالاستعارة التي تدور في النطاق المجازي دون أن تتحول إلى رمز . وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن

اللغوى المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز في أمرين :

أحدهما : رد تكرارها التصنيفي ومناذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها ، وهى لا تخرج عن التوافق والتضاد في المستويات اللغوية ، كما سيتضح عند عرضنا لخارطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة « البديع » ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام ، لأنها أبنية يتركب منها هذا الكلام ذاته ، ليحل محلها التصور البنوي عن تداخل المستويات اللغوية . فإذا كانت تستثمر مثلا جانباً صوتياً مثل الجناس ، فإن درجة كفاءتها في هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسة في العبارة بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالي ، على اعتبار أن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقى الخارجى وإنما يسهم بالتداخل في تشكيل الدلالة ، وعندئذ سوف نقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر الجمالى المعاكس » في حالات الإسراف البديعى غير الموظف دلالياً .

على أن استخدام وسائل القياس الكمي لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم في شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر ، مثلاً نراه عند ابن المعتز مثلاً في نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه . لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها في رقعة النص ، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله ، مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التى يقوم بها الشكل البلاغى ، والطريقة التى يتولد عنها ، والأنساق التى تتألف منه وتلتاق مع غيره ، كل ذلك يمثل شرطاً ضرورياً للتعرف على أبنيتها في نماذجها الكلية ، ووظائفه في سياقاتها المتعددة ، مع استبعاد الفروض المسبقة المتصفة . ومنذ اكتشاف علم النفس نظرية الجشطالت في الوعي الشامل بالظواهر لم يعد من الممكن

يقوم بين « القلب » و « الحب » أو بين « المخ » و « الذكاء » أو بين « الحنايا » و « الرحمة » على أساس المحلية المعتد بها في المجاز المرسل ؟

ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لمبة هذه الأشكال في مظهرها المادى المحسوس . على أن تحليلها قد يفيدنا « أنثروبولوجيا » في الكشف عن أبنية الخيال الشعبى والطريقة التى درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقاً لنماذجها المادية الأولية ، وضرورة انتهاء بعض « الأساطير » التى تترسبت على التصورات ، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعملها النقل والاستبدال مشترك الإنسان بمضى في وهمه عن « إناء الحب المادى » هذا إلا بمقدار أن يستيقظ وعيه تدريجياً ويتكيف مع المعطيات الجديدة . كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر في نطاق الاستعارة ، حيث بدأ هذا المصطلح يغطى حقول القياس بأكملها . كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيهاً ضمنيًا فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة . ولعل أبرز مثل للتوسع في استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله « بروس » من اعتبار أعماله كلها من قبيل « الاستعارة » حيث تصبح معادلاً « للمتخيل » . وكان « مالارميه » يفخر - كما يقول الباحثون - بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر - كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة - فإن هذا لا ينطبق على الأدب في مجلته ، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية ، خاصة لأن التشبيه هو الذى يعوض نقص الكثافة المميزة لها بتأثيره الدلالي غير العادى ، دون أن يؤدي إلى اللبس والإيهام كما تفعل الاستعارة في كثير من الأحيان (٤٧ - ٥٦) . أما أشكال البديع ، كما استقرت في بلاغتنا القديمة ، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبائل فيه لدى المتأخرين إبداعاً وتصنيفاً . وكان ذلك مرتبطاً بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظى المائل فيها عن طريق التوافق والتضاد في المستويات الصوتية والدلالية ، بطريقة شديدة التكلف والافتعال ، مما يعكس غيبة الجدل في هذا الوعي

تحرير الوظائف :

يرى البلاغيون الجلد ، خاصة جماعة مـ، أن الطابع العلمي التجريبي في تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغي أن يطغى على خاصية العمومية فيها . من هنا فإن من الضروري أن تكون حلزون ، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازي والأثر الجمالي الناتج عنه . ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ هو هيكل الخطاب البلاغي ، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره في الممارسة والتلقي وعوامل التوظيف . وهذه المخالفات التي يمكن وصفها وتنظيمها في مجموعات ثنائية تؤدي إلى عدد من النتائج الهامة في مجال الأثر الجمالي . مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة في مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة ، مثلما هي متباينة في مدى انتشارها وكثرتها في النصوص طبقاً للجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية ؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن. وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جمالياً على النحر التالي :

١ - المسافة :

فيبدو أن قوة الشكل البلاغي قد تأق من درجة شلونه . فانتساع مجال الانحراف الذي يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من غط إلى آخر ، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التي ينطلق منها . ولناخذ مفهوم المسافة كما يرد في نظرية الاتصال الحديثة ؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التي تتضمنها رسالة سيرة التشفير ؛ بالقياس إلى الرسالة نفسها عندما تكون جيدة التشفير . ونلجأ إلى تجربة القاريء - دون الدخول في تفاصيل كثيرة - لكي نتبين أنه يدرك - ولو بطريقة مبهمه - أن التغير اللفظي يمثل عموماً اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغير الدلالي . (٤٩ - ٢٣٧) .

ويرى « جان كوهين » أن فكرة درجة الانحراف - التي شرحتها من قبل - تعد مقياساً ناجعاً في تحديد مدى قوة الشكل البلاغي ، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هي التي يطلق عليها « المسافة المنطقية » فمجموع الأشكال الدلالية

التعامل مع الواقع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها في المنظومة التي تحدد طبيعتها وكفاءتها مما .

فمن الضروري إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغي الموضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمي محدد . وكما يقول « باشلار » ينبغي أن نثبت أن المجازات - والأشكال البلاغية كلها - ليست مجرد تمثيلات تنطلق كالصواريخ النارية في السماء عارضة فاهتها ومجانيتها ؛ بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنظم ، حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبها من المجازات (١٩ - ٩٨) ، إذ ينبغي على كل شاعر - وعلى كل باحث بلاغي من باب أولى - أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعيين وجهة التناسق المجازي وتساوقه ، تماماً كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساوقه - فيما من زهرة

حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي . كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصورة الشعرية . على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه . والحق أننا نكتشف موضوعاً ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخل بعد تفتحها وازدهاره . وقد يحدث أحياناً أن تذوب صور مختلفة جداً في صورة معبودة واحدة ، ورغم ما يعتقد من أنها صور متعادية فيما بينها . ذلكم هو فعل التخيل « الحاسم » ؛ إذ يكون بوسعها أن يصنع من المسخ مولوداً جديداً . (١٩ - ٩٩) . وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يتدعيا من إجراءات المسخ والتحليل النصي ما يسمح لهما بالفاظ هذه الخواص في تراكيها ونفاعلها ، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها ، بالارتكاز على نموذج البنية ، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة ، فطبقاً لدروس الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة البنية غير المتفاعلة ، إذ إن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها ، بل تشرح أيضاً حالات تشغيلها ، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التي تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل ، وإن كان التشدد الذي ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية .

يبدو أنها تأكيد للتماهي والتعادل ، وهي علاقة ليست بسيطة . ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءاً من دراسة التفاعل بين المعاني بما فيها غير الاستعارية ، وجاءت بعد ذلك بحوث « اميسون » عن « بنية الكلمات المركبة » لتصنع أسس نظرية المعاني المتعددة ، التي اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها (٦٩ - ٥٠) .

وطبقاً لمقياس المسافة فإن كل صورة بلاغية تقتضى عملية من فك التشفير عند التلقى في خطوتين : الأولى تتمثل في استقبال الشلوذ والثانية في تصويبه ، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالي الذي يحفل بعلاقات التشابه والحوار وغيرها . وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطي للمقول تفسيراً مقبولاً . فإذا لم يكن هذا التفسير ممكناً فإن الخطاب يصبح عبثاً ، مثلاً يحدث في تلك الأمثلة اللامعقولة التي يوردها المناطقة عادة . ويجعل القول في هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي . أي أنها تعدل من المستوى المعادي بكسر بعض القواعد ووضع بعضها محل بعضها الآخر . وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المنطق بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التوابعه اعتماداً على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغير ومداه .

ومجموع تلك العمليات التي تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثراً جمالياً محدداً هو وظيفة الشكل البلاغي وهدف التواصل الفني . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأي شكل بلاغي ينبغي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ، أو العمليات التي أدت إلى انحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف ، ثم وصف مستواه الثابت الذي تقاس عليه تلك المسافة ، ويتبع ذلك وصف وظيفته في نهاية الأمر . (٤٩ - ٩١)

٢ - إمكانات جمالية متعددة :

من المعروف أن « جاكوبسون » يجعل من الكناية وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة في الآداب ذات الطابع

للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسي ، لا تختلف فيما بينها إلا في تنوع صيغتها النحوية ومحتواها ، وعن طريق ذلك تختلف في درجة قوة انحرافها أو ضعفه . هذا التنوع في المستوى والدرجة يمكن أن ندخله في اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض ، وهي ثمرة لعبة التقابلات الملائمة في حالات الحياء والتعدد والإثبات والتضمن الكيفي والتضمن الكمي وغيرها من أشكال العلاقات . وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هي « درجة المنطقية » لتحل محل البديل المبسط للممثل في وجود كل شيء أو انعدامه أي أثر له ، لتضع مكانه سلباً من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض ، وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ « درجة النحوية » التي اقترحها « تشومسكي » في علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقاً لمدى خروجها عن المنطق ، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس .

وعلى هذا فسوف نجد في أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التي اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية بالمنطقية الواضحة ، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التي تتميز بضعف درجة « عدم منطقيتها » ، أي بوضوح منطقيها بما يكاد ينفى طابعها الشاذ . وطبقاً لهذا فإن باحثاً آخر هو « تورودوف » قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين :

— أشكال تتضمن شلوداً لغوياً مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .

— أشكال لا تتضمن أي شلوذ ، مثل التشبيه والجناس والطباق (٤٤ - ١٤) .

كما يرى الباحث نفسه أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة إنما هي استثناء من القاعدة أو انحراف عنها ، والنظرية الرومانتيكية التي تعتبر الاستعارة في الأدب هي القاعدة . هناك نظرية ثالثة يطلق عليها « النظرية الشكلية » وهي تحاول توصيف الظاهرة اللغوية في ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذي تحدث فيه . وقد كان « ريتشاردز » - كما شرحنا - أول من أشار إلى أن الأمر في الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل . فللمعنى الأساسي لا يخفى ، وإلا لم تكن هناك استعارة ، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعاري . وبين المعنيين تقوم علاقة

آخر ، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين .
فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة ، بغض النظر عن السياقات التي تتدخل فيها ، تسهم في تحديد وظائفها . فكلمة « أرن » في لغة الحرفيين في مصر الدالة على « مليون جنيه » تختلف في درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة « القلوط السمان » عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أترباء الانفتاح الاقتصادي ، مع قرابة فواصل القلوط والأرناب في حد ذاتها ، مما يجعل إلى الخواص الحلاقة بالعنصر الموسوم .

وهكذا يمكن أن نستفيد من أصولية « بالي » التي تميز بين مجموعة من الأفعال مثل : مات ، توفى ، نفق ، صرع ، قتل ، انتقل إلى الرفيق الأعلى ، لبي نداء ربه إلخ ، إذ تقوم حول كل فكرة نووية أساسية - وهي الموت هنا - مجموعة من الاختيارات التعبيرية التي تتدخل لإجراء يصعب الجملة بقيمة خاصة ، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمني بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها . وقد يمتد مفهوم « الترادف » عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو ، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفي والاستثناء تؤدي الدلالة المطلوبة نفسها تقريبا . لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيما يمتد جذرها ؟ من الواضح أن المادة اللغوية في ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة . فسطاقة الإجماع في مستوى لغوي معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية التراكمية لدى المتلقي . فلو كانت عبارة « المحيا الشقيف » تثير لديه انطبعا من أسلوب شعري أو عبارة « الجيد الأتلع » تربطه بالمجال ذاته بمثل ذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقي بهذه الكلمات في غير نطاق الشعر والأدب . ويصبح من مهام البحوث التي تعتمد على التوصيف الأسلوبي والبلاغي تحديد حركة الإجماعات والتشذابات التي تقوم بها الوحدات الكلامية في وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلي . فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبي يأتي من العلاقة التي تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية ، وبين التكلم والوسائط التي يستخدمها وقوة إثارته من ناحية أخرى .

الواقعي . بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية (٥ - ٣٣٩) . ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها الآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى . فالبتر والاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر ، وإن لم يكن ذلك حتميا . والمجاز المرسل في حركته المتقلبة من الخاص إلى العام يبدو أنه يمزج الاتجاه إلى التجريد ، بينما يعزز عكسه - المنتج من العام إلى الخاص - لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد . وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية - وهي المعيار المعمول عليه تجريبيًا في هذه البحوث - أن الفنون الكلاسيكية تفضل مبالغات التصغير . بينما تفضل جماليات « الباروك » المبالغة بالتكبير . وإن كان من الواضح أن بوسنا أن نعتز على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير في الأدب الكلاسيكي ، وعلى مثلها من عصر « الباروك » تتضمن نماذج لمبالغات التصغير ، وأن نعتز على أفلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل . لكن تظل السمة الغالبة فيها يبدو هي التي تحدد الاتجاه العام ، وهي السمة التي يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة .

وعلى المستوى « النوي » الذي يبحث في العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة . وهذه الوظائف ذات وجهاً عامة ومهمة إلى حد كبير ، مما يجعلها قابلة للتغير في السياق ، وعندئذ تبرز أماننا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهي :

٣ - الأثر المستقل :

ويتضمن هذا الأثر في وظيفة الوحدات النووية من ناحية ، والمواد المستخدمة في الشكل البلاغي من ناحية أخرى . ولناخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداها كلمات توظف في لهجة الطبقات المهنية الخاصة في المجتمع بطريقة معينة ، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والتكنوقراطية بشكل

يحسن أن نعرض لها بتركيز . فهو يرى أن الاستمارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بالدور بنفسه الذى يقوم به النموذج أو « الموديل » بالنسبة للعلم ، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معانيته وكشفه .

ففى اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساساً أداة شارحة تؤدى عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة ، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب . بحيث يصبح النموذج أداة للوصف . وعمل هذا فإن النموذج لا ينتمى إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف ، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية . على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر فى سيكولوجية الإبداع التى لا تتضمن أهمية معرفية ، وإنما يحمل فى طياته عملية معرفية ، أى أنه منبج عقل له مبادئ وقوانينه الخاصة .

فالبعد المعرفى للخيال العلمى لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقاً لتكوينها وتوظيفها . وهناك ثلاث مراتب للنماذج ، أدناها هو « النموذج النسبى » - مثل نموذج سفينة ما ، أو تكبير شمس صغير كرجل حشرة مثلاً ، أو النموذج الذى يقدمه التصوير البلىء لمشهد فى الملعب ، أو النموذج الذى يحاكي العمليات الاجتماعية فى أبسط أوضاعها . فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها . وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشيء ؟ وكيف يقوم بوظيفته ؟ وأى قوانين تحكمه ؟ ومن الممكن أن نقرأ فى النموذج خواص الأصل . وفى هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك ، والنموذج لا يتوخى أن يكون أميناً سوى فى تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص . وفى المستوى الثانى نجد مجموعة « النماذج القياسية » ، مثل نماذج السيولة فى النظم الاقتصادية ، أو استخدام الدوائر الكهربائية فى الحاسبات الأليكترونية حيث ينبغى الاعتداد بالمرين : تغير الوسائط وتمثيل البنية . أى نسج العلاقات الخاصة بالأصل . وقواعد التأويل هنا هى التى تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر ، واللامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه فى الرياضيات بالتشاكل ، فالنموذج والأصل يتشابهان هنا فى البنية وليس فى المظهر .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التى تحدد الأثر البلاغى المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل ، تنقسم إلى مجالين رئيسين :

ـ مجال الانتهاء المحدد . ويشمل الجنس الأدبى الذى تحيا فيه الوحدة عادة ، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك . كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافى والبيئة الثقافية وعجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها . بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص يتمون لنفس الجنس والعمر والوسط .

ـ أما العامل الثانى الذى يحدد قيمة العناصر الأساسية ذات الأثر البلاغى المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح « محصلة الوحدة » ويتضمن :

ـ معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة . وهذا واقع يختبر تجريبياً .

ـ قابلية متقاربة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة .

ـ أشكال فى طريقها للتثبيت والتقدم ، أو تعدد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية ، وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبى ، وعبارات يستشهد بها ، وكلمات أجنبية تدخل فى مجال الاستعمال ، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقدم والتجديد فى توظيف الأشكال .

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوى الصرف ، لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغى لا يتوقف فحسب على الآليات البنوية للتركيب اللغوى للمخاطب فحسب ، بل يشمل أيضاً البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية (٤٩ - ٢٣٨) .

وكما نرى فإن الاستمارة تظهر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة ، مما يجعلهم يفرعون لها بحوثاً مستفيضة مثل « نحو الاستمارة » ومثل كتاب « ريكور » الشهير عن « الاستمارة الحية » ، حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفى الذى يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهري في عملية فك شفرة الشكل البلاغي عموماً ، وهو ما أشار إليه « ريكور » من أننا ننضع درجة الصفر - التي تقيس عليها انحراف هذا الشكل - في منطقة خارج اللغة ، وهذا يعني أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفاً شعورياً وغير شعورياً في الآن ذاته . فالخاصية « المدمرة » للأقوال المشككة تدبيراً ذاتياً قد تحول دون التحليل اللغوي البحت لعملية فك شفرتها ، بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعي على الفور موقفاً نفسياً مختلفاً ، وهو الموقف الذي تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها ، أي موقف « الميتالغ » . ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغي هو جلبنا بعيداً عن الشفرة العادية ، بحيث نوضع في مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية . وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة ، أو من ينظر إلى إعلان ، أو من يستمع إلى شعار دعائي ليس عالماً باللغة ، لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكيف دلالي ، وإن كان ذلك يتم بشكل حدس مبهم . وما يطلق عليه البلاغيون الجدد « التوتر الديناميكي » لدى متلقي الشكل البلاغي ليس في الواقع سوى الإحساس الذي يفجر هذا الموقف التأمل في اللغة . وفي نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغي يبدو كما لو كان قد تم « تحليله » في اللغة ، كما لو كان كتلة ضالة ينبغي كسرها لإعادة وضعها داخل النظام . لكن النتيجة الجوهرية لذلك هي أن هذا النظام اللغوي يتعدل بهذا الكسر . وهكذا نصل إلى ما يسميه « تودوروف » بطريقة استعارية صائبة بالطابع البنوي التماسك للنصوص فإن وظيفة (٣٣) ونتيجة للطابع البنوي التماسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لا بد من تأكيدها ، وهي الخاصية السباقية المتراكمة . وقد تكلفت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثاً . فإذا كان الأسلوب بعد شيئاً أكثر من مجرد مجموعة العناصر التي تتألف منها ، فإن هذه الزيادة في القيمة تأتي بالضرورة من العلاقة المترتبة لآلياته . ويتفق الباحثون عموماً مع « جيرارد » أن كل عمل « إما هو عالم لغوي مستقل » . وفي هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التي ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية . أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل في العمل ذاته ، إذ يصعب فيه كل من الاختيار والتأليف معاً .

أما المستوى الثالث فيقدمه « النموذج النظري » ويلتقي مع النماذج السابقة في أن بنيتها واحدة . لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صنعها ، فهي ليست أشياء في الحقيقة ، بل تأتي في الواقع بلغة جديدة ، كأنها لهجة ما خاصة .

وذلك مثل نموذج التمثيل الذي يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائي لتوضيح خواص التيار التخيل كي يفهم . فالوسيط الخيالي ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية . وليس من الضروري أن يرى الإنسان الشيء بدهنه . بل أن يعمل طبقاً لشيء معروف ومألوف له ، ومثمر في افتراضه .

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج ؟ يرى « ريكور » أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاضل بين المسند الثانوي والفاعل الأصل كما أشرنا إليه من قبل ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعاري ، وإنتاج معلومات جديدة ، وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة ، أو استغاضها في الشرح بعبارات أخرى ، بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازياً لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفياً في نفسه .

إن صدمة التقابل الذي يهره الباحث بين نظرية النموذج العلمي والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم نحلل من قبل . فالفضائل الدقيق للنموذج من الجوانب الشعرية ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعاري . أي هذا الخطاب القصير الذي ينحصر غالباً في جملة واحدة ، بل إن النموذج يتمثل بالأحرى في شبكة كاملة من الأقوال ، فيصبح مقابله حينئذ هو « الاستعارة المستمرة » وهي الخرافة والأمثلة ، أو ما يطلق عليه « الانطلاق المنظم » ، أي أنه يعادل شبكة استعارية ، وليس مجرد استعارة معزولة . ويتربط على ذلك أن يصبح من الضروري تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بجماليات تحكم عالمها ، مثل تلك الهياكل التي تحكم عالم الأصوات المنقول في جلته إلى المستوى البصري عند تكوين الصورة ، مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة . أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمي فهي إبراز الترابط بين الوظيفة الشارحة والواصفة ، أي بين التاويل والتحليل (٦٤ - ٣٥٧) .

هذه المادة - ومثال ذلك الحياة التي نعطيها لأية عجيبة طرية كي نظل هكذا عندما نحف . أما الشكل العضوي فهو على العكس من ذلك ينشئ من المادة ذاتها ، يتشكل من داخلها ومضى نحو الخارج فيدرك غاية في الوقت نفس الذى يتم فيه نمو بذرته . ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه في الطبيعة في كل المجالات التي نشعر فيها بالقوى الحية ، ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور ، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنساني ذاته . وكذلك الأمر عنده في الفنون الجميلة ؛ إنها مثل الطبيعة ؛ هذا الفنان الأسمى ، فإننا نجد الأشكال الأصلية هي العضوية ، أي تلك التي تتحدد بالمضمون الداخلي للعمل الفني ، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجي الدال ، الملامح الناطقة لأي شيء ، دون أن يعترسها تحول ظاهري طارئ ، فنظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشيء الخفي (٢٥٤ - ٢٩) .

وإذا كان هذا الألق الكوني الذي يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة في تحديد مفاهيم الآلية والتحرير ، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية في تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية ، ابتداء من فكرة الإيقاع الشعري ، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة في السرديات الثرية ، مما يمثل منطلقا لاشك فيه لتجديد المنهج في سبل الشعرية الحديثة ، كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية الذي تبناه « جاكوبسون » ونماه على ما شرحنا في غير هذا الموضع .

ويحتل مكانا بارزا في هذا السياق إعادة تحديدهم للأحاسيس البلاغية للشعرية الشاملة ، وهو تحرير الآلية بوصفها وسيلة ضرورية لشرح وظيفة الأدب . وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقى .

وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا في بنية النص ، بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة . ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة ، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ .

فالعلاقات الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيها بينها ، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق . وهي علاقات ذات طابع إيقاعي وصوقي ، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب ، وذات طابع مرتبط بالبنية الدلالية والمجازية ذات سمات الانحراف أو تكرارية من جانب آخر كوهي تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق ، مما يجعل من الضروري أن نبعث عن واقع تأثير العمل الأدبي في درجة الضباب وتكامل جميع عناصره ، مع كل ما يقوم بينها من توتر ومجادب معا ، عالم يكن واردا في نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق .

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية ، ومن أبرزهم « ريفاتير » الذي استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال في تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوي ، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذي فاعلية واضحة في البحث الأسلوبي مما يقتضى استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية في إطار النصوص الكاملة . (٤٩ - ٢٤٢) .

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية ويحث مستوياتها وخواصها ، فإن هناك وظيفة يدوران الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبي في جملة ، وهي تجمع الخيوط المتناثرة في كثير من الأفكار السابقة ، ويطلق عليها وظيفة « التحرير من الآلية » . وقد ألمحت إليها بعض اللغويات الرومانتيكية الذكية ، وشرحت بها ما أسمته « الطابع العضوي للعمل الفني » . وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه « شيليجيل » يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلي والعضوي دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغي في حد ذاته ، وإنما الشكل الفني بأكمله . وذلك في حديثه عن الدراما ؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجي ؛ أي يتدخل عرضي تماما لا علاقة له بتكوين

الجمالية تتجلى دائماً بالطريقة نفسها. إنها تتخلق بوعي كى تحور
التلقى من الآلية المكرورة ، مما يسمح باكتشاف رؤية
المبدع .

هذا المبدأ الأساسي في تحرير الآلية يقوم بدور هام في تكوين
ما يطلق عليه « البلاغة المفتوحة » ؛ أى تلك التى لا تقتصر على
الأغاط المتداولة المصنفة فى الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز
ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل فى النص باعتباره شكلاً .
ولا ننسى أن الشكلين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول
التحليل المنظم لتضال فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها
بالاستعمال ، والتقليل من أهميتها المطلقة نظراً لتثلم حديثها
وانكماش دورها فى تحرير اللغة الشعرية من الآلية حتى جاء
« جاكوسون » فرد اعتبار الاستعارة والكتابة والمجاز المرسل .
ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التركيب النحوية
التي تعتمد على التوازيات اللغوية . وعلى هذا فإن مبدأ تحرير
الآلية يتجلى كعامل منظم فى مختلف الإنجازات النظرية فى
الشعرية اللسانية والنقد الحديث . وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل
أساساً يشتمل على عمل من يبحث اللغة الشعرية . ولعل
هذا هو سر نجاحه فى النظرية النقدية اللغوية لطابعه
الديناميكي الفعال فى اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية
وتقدمها ؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة
لا مناص من أخذها فى الاعتبار :

أ - يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل
فيها أنشطة الإدراك والتلقى ؛ ففى مقابل هؤلاء الذين عرفوا
الأدبية بطريقة عامة ترتبط بقواعد مشتركة ثابتة فإن فكرة
تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية « تعبير » دائم لهذه
الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقى والرسالة .

ب - ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمشاور نسبية
القاعدة ؛ هذه النسبية التى لا تتعلق فحسب بنشاط التلقى ،
بل بإمكاناتها الذاتية ، أى أن علينا أن نفهم تحرير الآلية
باعتباره (حالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التى تتدخل فيها
بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية . فإى عمل أدبي فى
جملته ، وإى نسق من الأشكال البلاغية ينبغى تأمله بالنظر إلى
اللغة والثقافة الأدبية التى يندرج فى سياقها . واللغة الأدبية

وقد استطاع الشكليون فى هذا الإطار تحديد العلاقة
التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، للبحث عن مستويات
التوافق والتخالف بينهما . فىرى « شلوفسكى » أن التقابل بين
اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلاً للتلقى المحرر من
الآلية إزاء التلقى الآلى . ومن هنا يتساءل : ما الخاصية اللازمة
للغة التى نطلق عليها يومية ؟ إنها على وجه الدقة تعود على
المعلومات ، مما يخفض من درجة إفادتها . فكلمة كانت
احتمالاً عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز
الخطاب الذى يمكن التعرف عليه وانتظاره . وبهذا ترتبط
الإشارة بشكل وروثي مألوف بالواقع الذى تمثله أو تشير إليه .
يقول « شلوفسكى » : عندما نختبر القوانين العامة للتلقى
نجد أنه فى الوقت الذى يهمل فيه الأفعال إلى أن تصبح عادة
تتحول إلى الآلية . هذه الآلية المتولدة عن التعود هى التى تحكم
قوانين خطابنا الثرى بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تنطق
أو لا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه . . .
وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه فى الرموز الجبرية ، عندما
نحل تلك الرموز على الأشياء . وكما أن الناس الذين يعيشون
على شواطئ البحار يتعودون دائماً على هدير الأمواج فلا
يكادون يسمعونها فإننا للأسباب نفسها نكاد نسمع الكلمات
التي نطق بها أو التي تعودنا أن نقال لنا . فلتقنيا للعالم بفعل
العادة يغيب ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفى للتعرف
البيسط . إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هى التى يحاول
الفنان مقاومتها والتصدى لها بأداة محددة هى اللغة الشعرية
بشكل ما تتضمنه من أشكال . لكن : كيف ؟ إن ذلك يتم
بزيادة فترة استمرار التلقى عن طريق الإهمال فى الشكل ؛ مما
يؤدى إلى إضفاء خصوصية على الأشياء فزيادة صعوبة الأشكال
هى الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحن الانتباه . ومن ثم فإن
اللغة الشعرية هى أداة التحرير من الآلية التى يتم بها تثبيت
عملية التلقى لا على الأشياء ، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها .
فغاية الفن - كما يقولون - هى إعطاء انطباع عن الشيء يمكن
وصفه بأنه رؤية له ، لا مجرد تعرف عليه . وإجراءات الفن
ليبلغ هذا الهدف هى الوصول إلى فريدة الأشياء عن طريق
تظليل الشكل وتعظيمه وزيادة الصعوبة فى تلقيه واستمرار فترة
هذا التلقى . وإذا اخترنا اللغة الشعرية - سواء أكان ذلك فى
مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية - ندرك أن الخاصية

عل أن هذا المبدأ الجمالي العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية لأنماط الأشكال البلاغية والوظائف التي تتلون بها في السياقات المختلفة . فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنوعات الفعلية ، بقدر ما هو أساس لشرح الخيط الذي يشدها ويفسر حركتها . إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمي الإمبريقي أن تطعن إلى وضع وظيفة جامعة - مهما كانت مرنة وديناميكية مفتوحة - تقصر عليها بقية الاحتمالات ، كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل « التباين في وضوح الدلالة على المعنى المراد » هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية ، مع أنها ترى مدى فاعلية الإيهام وكفاءة الغموض في حالات كثيرة من الشعر ، وترى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال ، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافظة به ، مما يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما .

تحرير من الآلية لأنها تركز على مجموعة من الاحتمالات السياقية المتوقعة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقي ، مما يؤدي إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية في مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تعمل كقاعدة في مقابل مدقسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا .

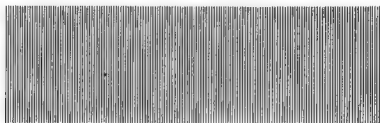
ج - وأخيرا فإن نسبة القاعدة التي تحددها فكرة تحرير الآلية في شرح الوظائف الأدبية ، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقي كما قلنا ، ومن ثم احتضانها بالتالي للجوانب السياقية تؤدي إلى حل مشكلة قديمة هي تعارض المحورين التزامني والتطوري وإدراجهما في حركة منتظمة بفاعلية كبيرة . فالأخذ بها ينتهي إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب ، كما يقتضي مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالي في الآن ذاته من جانب آخر (٦٢ - ٦٦) .

المصادر *

- ٥ - صلاح فضل - علم الأسلوب . مبادئ وإجراءاته . القاهرة ١٩٨٥ .
- ١٠ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣ .
- ١٤ - ١ . ريتشاردز : فلسفة البلاغة ترجمة : ناصر حلاوي وسعيد الخافى . مجلة العرب والفكر العالمي . بيروت - ربيع ١٩٩١ .
- ١٩ - جاستون باشلار : الثائر في التحليل النفسي . ترجمة : نهاد خياطة بيروت ١٩٨٤ .
- ٢٩ - ماكس بلاك : الاستمارة . ترجمة : ديزيري سقال . مجلة الفكر العربي المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .
- ٤٤ - انظر :
- ٤٧ - انظر :
- ٤٩ - انظر :
- ٥٤ - انظر :
- ٦١ - انظر :
- ٦٢ - انظر :
- ٦٤ - انظر :
- ٦٩ - انظر :
- Cohen , Todorov ... : *Teoría de la Figura en Comunicacion* N° 16. Trad . Buenos Aires 1977
- Genette , G . *Figuras II* . Trad . Barcelona 1980 .
- Groupe M . *Rhetorica general* . Trad. Madrid 1983
- Le Guern, Michel : *La metafora y la metonimia* Trad . Madrid 1976 .
- Perelman, Ch. y olbreches Tyteca : *Traete de L'argumentation, La nouvelle rhetorique* . Trad . Madrid 1989 .
- Pazuelo, Yvancos , Jose Maria . *Del formalismo a la ne-rhetorica* . Madrid . 1988 .
- Ricoeur , Poul . *La metafora Viva* . Trad . Madrid . 1985 .
- Todorov , Tzvetan . *Teorias del Simbolo* . Trad . Caracas . 1981 .

* تتم الإشارة إلى المصدر برقمين ، أولهما يدل على الكتاب للحال عليه ، والثاني على الصفحة المستشهد بها .

متابعات



قراءة في

رواية سلوى بكر

العربة الذهبية

لا تصعد إلى السماء

لطيفة الزيات

تسعى هذه القراءة إلى تبيان التقنيات التي اتبعتها سلوى بكر في تقديم مادتها في رواية العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء ، بحكم أن هذه المادة في أغلبها ، مادة متقطعة تنأى عن النمطية وعن المحتمل الذي هو مادة الأدب ، وبحكم أنها مادة حلقتية episodic ، تتناول على أجزاء ، مصائر العديد من الشخصيات في سجن النساء/تربطها وحدة وأمية هي وحدة المكان التي لا تصمد لحقيقة أن زمن الفعل هو في غالبه زمن سابق على وحدة المكان .



تكون تجربته . وفي فئة القناتل على وجه الخصوص يجد القارئ ذاته أمام بطلات شاغلات ، أخذت كل منهن على عاتقها ، بجريمة قتل أو تشويه ، ما اعتقدت أنه العدالة ، واحتضنت كالبطل الوجودي فعلها ، لا نواتها الشكوك أبداً في عدالته ، ولا تعرف عليه ندماً . ومن بين هذه الشخصيات عزيزة ، عشيقة زوج أمها في حياة الأم ومنذ العبا ، وقائلة هذا الزوج الذي أذن بهجرها بعد موت أمها ، وهي تلعب في الحدث الروائي دوراً رئيسياً ، وحنة الزوجة العجوز التي تحملت كثيراً زوجها المريض بالإفراط الجنسي وقتلته في نهاية

وتعرض سلوى بكر في روايتها لماضي ست عشر من السجنيات ، والمجموعة الأوضاع النفسية والمادية التي أودت بهن إلى السجن . وبعض هذه الشخصيات مضحيات وضحايا ، والبعض لصاصات أو نشالات ، والبعض الآخر قاتلات . ومع كل فئة من هذه الفئات بالتتابع تردنا نأياً عن المادة العادية للفن ، التي من المفروض أن تكون مغطية ومعتمة ، بحيث يتأتى تعميم الخاص على العام ، والخروج من دائرة الإمكان إلى دائرة الاحتمال ، وتحويل التجربة الخاصة الفريدة إلى تجربة مغطية ، يستشعر القارئ أن من الممكن أن

عادة ما تكون شخصية نمطية أقرب ما تكون إلى القارئ بقدراتها الحسية والعاطفية ، وبالقيم والسلوكيات التي تصدر عنها . وهذه الشخصية تكون عادة شخصية مرتبطة بالأرض وبالحياة اليومية كما يربط القارئ ، بعيدة عن التحليق في سماوات الجنوح والجموح ، والمواقف الرومانسية الملتهية ، مثلها مثل القارئ .

وفي رواية مرتفعات وذرنج Wuthering Heights ، نتلقى الحدث من وجهة نظر مديرة المنزل ، بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر البطلة الجامحة أو البطل الجامح . ووجهة نظر مديرة المنزل ، السيدة العادية كالقارئ العادي ، هي التي تعادل وجهة نظر البطلة ، والبطل ، وهي التي تعيد إلى الأرض ، وإلى الواقع مادة متفرقة عن الأرض ، وهي التي تعين القارئ على تقبل مادة متفرقة وخرافية أحياناً ، أبعد ما تكون عن النمط والمحتمل . وفي موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادية أقرب ما يكون إلى القارئ بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر مصطفى سعيد البطل الجامح . ووجهة نظر هذا الراوية تعادل وجهة نظر مصطفى سعيد المتطرفة ، وتقيم سلوكياته ولا أخلاقياته التي تواتينا بالوان زاهية ، وتعيدنا من طيب مشاعره المحلقة إلى الأرض ، وإلى الحياة اليومية . وفي الحالتين نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادية ، أقرب ما يكون إلى القارئ في سلوكياته وأحكامه الأخلاقية ، وهذا الراوية يكون مصدراً للقيم يعادل اللاسوي بالاسوي واللا أخلاقي بالأخلاقي ، والمنفصل عن الحياة اليومية باليومي ، والممكن واللا نمطي بالمحتمل والنمطي .

غير أن الأمر ليس كذلك دائماً ، ففي رواية فورد مادوكس فورد العسكري الطيب The Good Soldier على وجه المثال ، وهي من روائع الرواية الحديثة في أوائل القرن العشرين ، يواتينا الحدث من وجهة نظر راوية غير ماثقة فيه ، وهو رجل تافه لا يصلح لشيء ، لا للعمل ولا للحب ولا للجنس ، ومخدوع من زوجته وصديقه وكل من هم من حوله . وهذا الراوية التافه يعادل إلى حد كبير ، وهو يعيد بناء أحداث خديعته ، جنساً ملتهاً ، وعشفاً ملتهاً ، وشخصيات شائخة في عشقتها وفي جوحها ، وجنوحها عن المعتاد . وهو

المطاف لتخلص حياة إنسانية هادئة ، وعظيمة الندابة والمداحة ، التي عرفت الحب بعد طول حرمان والتي دبرت لعملية خصي للحبيب إثر رفضه للزواج منها ، وزيّن منصور الجميلة والملكة المتوجة في بيتها وخارج هذا البيت ، أثناء حياتها مع زوجها وبعد مماته ، والتي قتلت عم أولادها حين نازعها في وضعها كملكة متوجة إثر حكم من القاضي بانتقال وصاية الأولاد إليه وكذلك ثروتهم .

وتقدم سلوى بكر مادتها في ثمانية فصول يعمل كل منها عنواناً يوحى بالمستوى الأسطوري التي تغنى به مادتها أحياناً ، وبأسلوب السرد الشبي الذي تتباه غالباً . وعناوين الفصول هي عمل التوالى : صبا البحر ، حيث موطن عزيزة في الإسكندرية ، وفصل الخطاب في تآخي الأضداد ، البقرة ستحور ، في العربية الذهبية ذلك أفضل جداً ، الرحلة فوق المعدل ، كانت ذات مرة زنوبيا ، حيث تعرض لهنّ منصور الملكة المتوجة التي رفضت أن تنزل عن عرشها ، وحرزن العاصف ، ولحن الصعود السماوي .

ويكاد كل فصل يستقل بشخصيتين من الشخصيات إلا شخصية عزيزة عشيقه زوج الأم وقاتله . وعزيزة تواتينا في الفصل الأول ، وتستقبل بالفصل الأخير ، وبجيلة فنية مستوحاة من أسطورة ميديا ، تتداخل عزيزة في بقية الفصول تداخلًا واضحاً بنطوى على التقييم لبقية الشخصيات . وعزيزة التي تصاب بخبل بسيط في السجن ، تتوهم أنها ستصعد إلى السماء في حربة ذهبية ، ويختار من بين السجينات من تصلح لمصاحبتها في رحلتها السماوية ومن ثم فهي طيلة الرواية تُجمَع الحدث ويختار وتستبعد .

وعلى هذا فشخصيات الرواية تواتينا من خلال تقييم عزيزة لكل شخصية ، فيها يبدو للوهلة الأولى ، أنه إخضاع الحدث لوجهة نظر عزيزة أو لزاوية الرؤية الخاصة بها . ويثير هذا الوضع عدة أسئلة :

هل نصبت الكاتبة عزيزة مصدراً للقيمة في روايتها ؟

وما مدى صلاحية عزيزة للتقييم بهذا الدور ؟

وكيف يتأتى لنا أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ، أي أن نتقبل وجهة نظرها ؟

والشخصية التي يعهد إليها الكاتب بمهمة تقييم الحدث ،

تتحمل من ابنها الرابع عقوبة حيازة المخدرات هي الأمومة المطلقة ، سواء للأولاد من صليها أول للناس عامة من حولها . وشخصية أم الخير تقيم عزيزة وتضعها في إطارها اللا إنسان المتعلق حول الذات ، والماعز عن إقامة أية علاقة إنسانية خارج نطاق العشق المحرم . وأم الخير هي الأمومة المطلقة التي لم تعرف عزيزة حتى ما هونسي منها ، كما يتضح لا من جذبا فحسب ، بل من عجزها الكامل أيضا عن ممارسة مشاعر البنوة لأمها . وعزيزة على حد قول الكاتبة لم تتلق وللمخصب أبدا لكنها خلقت للعشق ، الذي اكتفت به كدور واحد وحيد لها في الحياة ، وهو الدور الذي أخلصت له حتى القتل والجنون .

غير أن هذا التطور الذي يطرأ على عزيزة ويصرنا بحقيقتها ، لا يقضى قضاء كاملاً على صعوبة ، بل واستحالة جعل عزيزة مصدراً للقيمة ، ولا على شبهة أن الحدث يواتينا من وجهة نظرها ، ومن ثم تأل التقنية الأكثر شمولاً وكلية ، وملامة لطبيعة المادّة بأكملها بصفتها مادة متطرفة ، وحلقية ، يربطها خيط رفيع يوحد ما بينها .

وسلوى بكر تكتب رواية من نوع *smize* ، الهجاء كما يترجم إلى العربية ، والسخرية الناقدة ، أو النقد الساخر كما أفضل ترجمته ، حيث يواتينا رواية عليهم فوصوت مسوم داتياً وأبداً ، يعادل صووت الشخصيات ، ويقسم هذه الشخصيات ، يوحّد الحدث ، يروى ويسرد ، ويعلق ويوضح ، ويربط ما بداخل السجن بخارجه ، ويقف خارج الحدث متفرجاً ، ويترجنا معه ، أو يقف بالأحرى فوق الحدث ، ومعه نفق ، في سخرية ترسي مساحة عاطفية بيننا وبين الحدث ، بحيث لا تندمج في أحداثه أبداً ، ونبقى متفرجين عليه وضاحكين منه . والكاتب/الرواية هو مصدور القيمة في مثل هذه الرواية بلا منازع ، لا من حيث إنه يعادل وجهة نظر عزيزة فحسب ، بل من حيث يوفقنا على مبدعة من مادته بأكملها ، نخرج عليها ، كما نخرج على ما هو شاذ وغير مألوف ، وخارج عن دائرة حياتنا اليومية .

والكاتب/الرواية يتدخل في هذه الرواية بحرية تدعو للإعجاب ، وهو محايد من حيث لا يمجد ولا يبدن أياً من شخصياته ، سوى شخصية أم الخير التي يمجدها في معرض معارضتها بعزيرة . غير أن حياد الكاتب الرواية يقف عند هذا

بذلك يندم الرواية من حيث يحيل اللا غطي والممكن إلى غطي ومحمّل . غير أن استخدام هذا الرواية ووجهة نظره مصدراً للقيم تكلف الكاتب عناء شديداً ، وتقنيات عديدة لفصح حقيقة روايته ، والحيولة بين القارئ وتقبل أحكامه الحلقية ، وحث القارئ على معارضة أحكام الرواية بأحكام مخالفة .

والصعوبة التي واجهت سلوى بكر أكبر من الصعوبة التي واجهت فورد مادوكس فورد ، فبطل فورد لم يأت من الأفعال ما يحل بحاستنا الأخلاقية ، بل هو لم يفعل شيئاً على الإطلاق . وبطلة سلوى بكر بطلة جاعحة ومتطرفة أتت من الأفعال ما من شأنه أن يخل بالأحكام الأخلاقية السوية للقارئ العادي . وماضى عزيزة ، بل وحاضرها الذي يعيش على هذا الماضي ، يتلخص في عشق محرم وفقاً لكل التقاليد والأديان ، وفي قتل محرم أيضاً . صحيح أن الحدث لا يصننا من وجهة نظر عزيزة ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكاتبة باستيحاء أسطورة العربية الذهبية ، ويتفويض عزيزة لاختيار من يستلها ، قد نصبت عزيزة جزئياً مصدراً للقيمة ، وهي غير مؤهلة أصلاً لتشكيل هذا المصدر . فكيف تغلبت سلوى بكر على هذه الصعوبة ، التي تتطلب معادلة وجهة نظر عزيزة في الإطار الروائي كلياً وجزئياً ؟

استعانت سلوى بكر على هذه الصعوبة بمعادلة عزيزة في الإطار الروائي بتقنيات جزئية وأخرى كلية . وبينما تبقى كل شخصيات الرواية على ما هي عليه في حالة جهود استاتيكي ، نجد أن عزيزة هي الشخصية الوحيدة التي تعان تطوراً إبان الحدث الروائي . وينطوي هذا التطور على تقييم حقيقي لشخصية عزيزة ، وعلى إنزالها من عليائها الرومانسية الشاذة إلى وضعها الطبيعي ، شخصية أبعد ما تكون عن الاستواء . وهذا التطور يؤدي إلى إدراك عزيزة جزئياً ، وإدراكنا نحن القراء - كقراء ، كلية ، لدى ترجيحنا وجديها وعجزها عن العطاء والتلقى ، وخواء حياتها من المعنى ، وهذا يخفف كثيراً من الألوان الزاهية التي واتتنا بها عزيزة في النص ، وينزلها إلى الأرض من القمة الشاذة الباردة أحياناً ، والمتأججة بالمشاعر الملتهبه أحياناً أخرى . وفي الفصل الممنون البقرة حتحور ، تعارض الكاتبة شخصية عزيزة بشخصية أم الخير ، أو البقرة حتحور ، التي تخفف بعزيرة الأرض ، وتعادلها ، وتضعها في موضعها الصحيح في إطار القيم . وأم الخير المرأة العادية التي

الحد ؛ فهو ساخر أولاً وأخيراً ، وسخرته هي وسيلة للتعامل مع مادته والتفاعل مع واقعه .

وتدخّل الكاتب/ الراوية من خلال التقلات الذكية من السجن إلى خارجه ، ومن خلال المفارقات البليغة ، يعتمد في الكثير على الاستطراد ، وعلى وصف الأشياء المادية الصغيرة شيئاً بعد شيء ، وعلى تراكم التفاصيل الدقيقة في جمل مركبة تمتد في معظم الأحوال إلى فقرات طويلة . وتقول سلوى بكر إنها استهدفت من هذه الجمل المركبة الطويلة جعل كل فقرة لوحة مكونة من عشرات من الجزئيات . ولا يلغى هذا القول حقيقة اتصال هذا الأسلوب بأسلوب الحكى الشعبى الذى يعتمد كثيراً على الاستطراد ، وعلى الوصف ، وعلى تراكم التفاصيل دون فاصل نهائى يفصل فيما بينها . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تدخل الكاتب/ الراوية يصادر الدراما ، أى إمكان تأزم الموقف من خلال صراع وتفتح الحدث وغمره غمراً عضوياً ، كما تصادر الدراما عادة في الحكايات الشعبية ، وتحول إلى وصف وسرد يعنى بالتائه كما يعنى بالجليل ، ويحوّل التخييل والرومانسى إلى واقع .

واستخدام سلوى بكر لطقنة الكاتب/ الراوية يخدم أكثر من هدف في هذه الرواية التميزية ؛ فهذا الاستخدام هو الذى يمنح الرواية وحدتها الحقيقية ، دون وحدة المكان ، ودون عربة عزيزة الذهبية . إذ إن أغلب الأحداث تقع خارج زمن السجن ، ولا شيء منها يحدث إلا أن فترة السجن ، وهي تقع خارج زمن السجن في أزمنة تختلف الواحدة عن الأخرى ، ومنظور الكاتب/ الراوية هو الذى يجمع ، وهو الذى يوحد ، ويقابل ويعارض ، وينقل الظلال الموحية القائمة على التماثل والتضاد ، مرسياً بذلك القيمة .

ومنظور الكاتب/ الراوية يتدخله المباشر في الحدث بالتعليق هو الذى يمد هذا الحدث بخلفيته التاريخية والاجتماعية مؤصلاً لهذا الحدث . إن هذا التدخل يضعنا في بانوراما ضخمة ، ويضع شخصيات السجن في موضعها من إطار أوسع مستمد من كلية المجتمع المصرى .

وتدخل الكاتب/ الراوية هو الذى يرسم مساحة بين القارئ والشخصيات ، ويحوّل مادة مؤلة بطبيعتها إلى مصدر للفكاهة ، ومادة متطرفة للغاية إلى مادة أقرب ما يمكن إلى

النعطة . وتقدم وجود هذه المساحة فجأة السخرية التى لا تريم ، والتى تتحول أحياناً إلى نغمة قادرة على صنع الفكاهة . إن نغمة السخرية لا تبقى ولا تذر ، تحيل المواد التى لا تحتمل عادة الفكاهة ، كالقتل والمعاناة الإنسانية إلى مادة للفكاهة وتنزل بنا دائلهم سماوات العشق الملتهبة إلى أرض الواقع ، ومن آفاق المعاناة البعيدة إلى اللحظة الآنية ، وتحيل الجليل إلى التافه ، والتافه إلى الجليل ، واللاطبع إلى طبعى والعكس صحيح .

وعزيزة تقتل عشيقها بالسكين ، وتود لو كانت قد قتله ، كما خططت من قبل ، بطريقة أكثر ابتكاراً وأكثر رومانسية ، طريقة تليق بعشيقها الذى تراه عظيماً .

وهي تود لو كانت قد خدرته ، وغطته بقالب من الشيكولاتة الساخنة ، وقطعته إلى قطع صغيرة منتظمة في أطباق فضية أنيقة . ولو كان الوقت قد أسعفها لقتلته برائحة الورود ، تخدعه وتصف الزهور متناخمة بألوانها في صفوف فوق جسده وفوق سريره بحيث يختنق من رائحة الزهور ، أو لثاني أكسيد الكربون . ويختلط الطبيعى باللا طبيعى بحيث يستحيل على عزيزة التفرقة بينها بعد هذه السنين الطويلة من السجن ، وهي تكاد تموت من الحجل حين تستعيد حادثة انطوت على فكرة الزواج من رجل آخر غير عشيقها . وفي الفصل المخصص لتقديم حنة التى قتلت زوجها المعجوز نتيجة إفراطه المرضى في الجنس ، لا تتمالك سوى أن تضحك بصوت عال . والرجل المعجوز يهاجم زوجه المعجوز في كل حين وفي أبعد الظروف ملائمة لممارسة الجنس . والكاتب/ الراوية يرسى باستمرار حداً بيننا وبين الاندماج والتعاطف ، وخاصة حين يألم خالصاً ودون أى مربر أخلاقي كما في حالة عابدة الصعيدية .

وعابدة لم ترتكب جريمة ، بل قامت بتضحية لتفدى أخاها الذى قتل زوجها حين فاجأه بضربها ضرباً موحشاً . وفي السجن يواتيها خبر وفاة أخيها الذى اقتلته مبركاً ، وتتفجر باكية بشكل موحش والألم يواجها دون تبرير . وألم عابدة ألم عظيم يغشى الكاتب/ الراوية أن تندمج فيه ، فتفقد الرواية الوحدة الشعورية الساخرة ، ومن ثم يحرص على رسم مساحة ما بيننا وبين هذا الألم بعدة حيل تنتهى إلى مستوى التدخل في الجملة :

(انفجرت عابدة في بكاء هستيري ، فاق كل البكاء الذى قامت به سيده البكاء الأولى أمينة رزق ، في كل أفلامها التى مثلت فيها للسنيما المصرية ، لأن أم الحبيب نكأت بكلماتها موضع الجرح ، ومكمن الألم ، حتى أن عابدة ارتجت على صدرها ، كما توغى بنت على صدر أم حقيقية ، وإن جاء ذلك على شكل مسرحى ..)



وقد شاعت سلوى بكر أن تسيح ضد التيار ، وعارضت أخلاقاً تقليدية بأخلاق غير تقليدية ، واستخدمت مادة جريئة للغاية ، وعادلت جرأة مادتها في الإطار الروائى ، واستطاعت أن تفرض نمطية ما هو عادى على مادتها المتطرفة ، وأن نجعلنا نخرج من روايتها بمتعة فنية متميزة .

رواية فقدان والبتتر

عالم كابوسي

يضىء الواقع ويؤوّله

« رانحة البرتقال » لمحمود الورداني*

إدوار الخراط

وما من جدوى في تلخيص حدودية العمل الفني ، فإنّ حكاية الحكاية ليست إلا تشويها وتزيينا ، حتى في دُرَى الروايات التقليدية الراسخة القائمة على حبكة وشخصيات دقيقة الرسم ، وعلى تصوير أزمة تقضى إلى لحظة تنوير ، وعلى ابتعاد عناصر التشويق ، ودغدغة الحس بالفضول ، ثم هدهدته في النهاية . حتى عندئذ ، ليست « الحكاية » إلا هيكلًا جافًا لا غناء فيه ، وإنما جسد العمل الفني - وروحه - في تشكيل ورؤية ، لا علاقة ضرورية وآلية بينها وبين « الحكاية » بمجردا .

يكفى هنا أن نوميء إلى تسلسل سردى ظاهري ، يعتمد على صوت راوي يمر من جديد بتجربة فراغ متصل ، من مطارذ أو مطاردين يتعقبونه عن كثب وبإصرار ، وفي حضنه طفلة لم يكن يعرف أنها طفلة - بل كان يعرفه أن هذا الطفل لم يولد - وهي تجربة تمتزج بحضور طاغ للمرأة في تجليات عدة ، وفي ارتباط وثيق بهذه الطفلة الرقيقة الجميلة ، وتقع عبر متاهات من المسالك والمجازات المسدودة ، ويطبق عليها حصار للمكان لا إفلات منه - حتى النهاية - وتغترفها أحداث غير مبررة كل منها على حدهم وتنتهي بموت مزدوج - وربما أكثر من ثنائي -

يعرف قارئ هذه الرواية الجميلة أنها محكمة الأسر ، قوية البنية .

ولكنه إذا حاكمها بمعايير تقليدية بدّت له على الفور غلخلة التركيب ، مطردة في لفات سردي مفكك ، ومكرّر ، ومتناقض ، ولا ينتهي إلى شيء محدد ، بل تضرب فيه فجوات سردية فاعرة غير مكتملة .

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أن هذه « المثالب » - حسب المواصفات المألوفة - هي بالضبط قيم الجودة والتفرد في هذا العمل المتع .

وليس هذا الهدف مفروضًا من الخارج ، ولا موضوعًا مسبقًا ، بل هو أساسًا نابع من معاشة العمل ومستخلص منه .

* « رانحة البرتقال » ، محمود الورداني ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩١

تتجه إلى نبع للنور والحرارة والدفء ، يرفد هذا الحرس بحث متكرر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النور .

رابعا : ونحى القتل الرائج والمذكّر تماما ، وعلى الابتسار والمهمل والإحساس ، مرتبطا بحسّ بالإثم لا نكران له . ومن ثمّ فكانه مبرّره أو على الأقل خطوة أولى نحو البر .

خامسا وأخيرا : الآن على الأقل — صير نحو الحبيب جندياً وروحياً ، ونحو حمية الحياة الحق في مواجهة مباشرة حيناً ، وفعالة في مستوى تحتي طول الوقت ؛ ضد القمع والفقر وأجهزتها المتحددة ضمن إطار علاقات سياسية واجتماعية مرصودة بدقة وعناية ،

وغيرها .

في داخل وحول هذه القيم الروائية تدور إذن دراما « رالحة البرتغال » ، وفي هذا المستوى وحده نجد وثائق البنية ، ومنطقية بل حتمية غير تقليدية في السردية الداخلية — هي وحدها الصحيحة — للعمل الروائي .

قبل أن أتناول هذه القيم الروائية بالإشارة أو بشيء من التحليل ، أريد أن أؤمّر إلى تقنيات خاصة بمحمود الورداني ، لا انفصال بينها وبين رؤيته أو بين قيمه الروائية ، وإن كان في الإجماع إليها جدوى الإلماع إلى هذه الرؤية نفسها . منها مثلا تقنية التكرار ، أو ما يكاد يبلغ حدّ حوّل التكرار .

إنّ مشهد ظهور المطارد أو المطاردين ، أو الحسّ بوجودهم هناك ، في الخلفية حيناً ، وفي مقدمة المشهد أحيانا ، تلوّه ، بلا جزل ، مبادرة الراوي بأن يحتضن طفلة ليحبري ، لكي يفلت من قبضة خطر مهلّك وقاتل ، ثم تأتي المرأة في إحدى تجلياتها : غزّة ، أو ذات الرائحة البرتقالية ، أو سناء الحبيب مدرار الحبيب ، لكي تتلفظ الطفلة وتقدّم بلبس الحياة ؛ هذا مشهد لا يفي بظهور وتكرار وتكرار . ومع أن التكرار هنا ليس تطابقاً إلا أنّ هذا التكرار الحوّلاني المسيطر الذي لا نجاه منه إنما يصنع ثقلاً كلاوسياً شديد الوطأة ، هو القيمة البنائية بحد

قتل المعجوز المطارد ، وموت الطفلة التي لم تولد بعد كوي مع ذلك بؤرة حياة الراوي وحياة الرواية .

لكن هذا التسلسل الخارجي يضممر سردية على مستوى أخفى وأرهف ، مترابطة الأواصر ، وثيقة الحبيب وحمية العضوية .

هذه السردية الداخلية لا تتوقف ، بالمرّة ، عند تنابع « الأحداث » أو سبب الحدودّة ، ولا عند توصيف الشخصيات ودورها في مسار الرواية ، بل هي سردية متضمنة تدور على رحي دراما غير سافرة ، ولكن ماثلة ، وإن كانت شرافتها أو تجلياتها واضحة وقادرة بقوة على الإضاءة ؛ أي أنها سردية تقيم تسلسلا آخر ، وفق سلم آخر للقيم الروائية .

ماذا أضي بالقيمة الروائية ؟

القيمة الروائية عندى ، أكبر من مجرد العنصر البنائي ، ومن مجرد المقوم الذى يقيم هيكل العمل الروائي ، أتصور أنها بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات ؛ أي أنّ لها طاقة داخلية قاهرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكاني والحوار وغيرها من الأساليب والحيل الروائية ، اجتذابا يكون منها جميعا مركزاً أو محورا ديناميكياً ، غير ساكن وغير مجرّد ، من محاور العمل الروائي . فهي إذن توصيف ، وحكم قيمى في الوقت نفسه ، لأنه يدلّ على فعالية ، ولا يشير إلى مجرد لبنة موضوعة جامدة . وأتصور أن هذه القيم الروائية هنا ، شديدة السفور وقوية الحضور والفعالية ، هي : كما تبدو من السطور الأولى للعمل :

أولاً : تناظر النفاض ، أو تناقض النظائر ، بحيث يكون الشيء هو غيره في آن ، أو على الأقل هو ، وربما لم يكن هو ، في الوقت نفسه .

ثانياً : البحث عن مخرج من متاهة محيطة ومتشابكة ؛ أي متاهة متحركة لها طاقة وليست مجرد موضع أو موقع ساكن وثابت .

ثالثاً : الحرص على أمل ولید متجدد في طفلة — على كل واقعيتهما — هي نفسها زهور عباد الشمس التي ما تني

تاريخ شخصي للراوى ، حيث قام بعمل ثورى سرى ، يعطه اسما ، وإن كان واضحاً لنا أين يقع ، بمصانع الأسمنت وغيابه المثلث العنيد المترسب على كل شيء :

« ما الفائدة في تعرف على هذا المكان أو ذاك ، مادمت لا أستطيع أن أحدد بالضبط أو على أى نحو علاقته ببقية الأماكن » .

وهو إذا تعرف — أخيراً — على الشقة التى كانت ملاذاً من المطاردة أيام العمل الثورى السرى يقول : « وجدنى أهتم مكروباً : ما دامت تعرف هذه الشقة فربما كانت هى التى زاملتها شهراً ، بعد الضربة الأمنية الأخيرة . وهل زاملت أنا مساجدة فكرى أم بنتاً أخرى » .

وحتى المقابر التى عمل فيها مجنّداً مسؤولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء ، تستغلق وتستهم عليه : « أقيمت أننى لن أتين طريقي » ، ولم يبه في تحبّطه — وهو يعمل جثة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلا شبح المثلثة البعيدة السامقة .

الراوى يسأل باستمرار : ما اسمك ؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقة ؟ (ص ٢٩) هل أنت عزة ؟ هل هي حقاً ما جدة فكرى ؟ وهكذا . ويقول إنه غير قادر على تبيين الرد ، بل هو يعضى إلى أن يختلط عليه الأمر في تعرّف أهم مواقع حياته ، وهو غير واثق من أيّها ، هذه البيوت الثلاثة التى شهدت علاقته بعزة المفقودة ، أهويت عمها ، أم بيت عزة في شارع مسرة ، أم بيتها معاً في شبرا الخيمة ؟ « لست واثقاً من هذه الأخيرة ، وهل أنت واثق من بيت شارع مسرة ؟ » (ص ٤٩) .

انقطاع الحدود الواصلة أو يترّ الخطوط الحادة ، وحلول نقاط التفرغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلّها ، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع — عدا التاريخي — بل يمتد إلى كلّ شخص العمل : هل هي مساجدة فكرى أم بنت أخرى ؟ هل هي عزة الزوجة أم ذات الرائحة البرتقالية التى هي نظيرتها وتقيضتها ، هل هي أيضاً مساجدة فكرى زميلة النضال الثورى ، أم هي كذلك سناء ، أم ذليته البيضاء ذات الفستان البنفسجي ؟ في الرواية كلها تتكرر الأسئلة لا عن

ذاتها ، وليس التكرار نفسه . وإذا كنا نعرف أن التكرار من جيّل الحياة الخلمية . فإنّ تحوّل ساحة الواقع إلى ساحة للكابوس ، توسلاً بهذه الحيلة ، إنما هو أيضاً من إنجازات الرواية الحديثة .

ومن التقنيات الأخرى — دون أن أمل من تأكيد اتصالها العضوي بلّب الرؤية — أن الكاتب — الراوى ، أو الراوى الكاتب ، يضعك أمام « الواقعة » أيا كانت ، دون تبرير ، دون تفسير ، ودون شرح أو عقلنة . محمود الورداني هو كاتب الحدود غير المبررة شديدة الوضوح من الظاهر ، مليئة بالليس مع ذلك ، كاتب يصف الثور يصف الظلمة ، نصف الصمت نصف البوح ، وهو في هذا يواصل « التقنية الرؤية » التى كانت من سماته منذ « السير في الحديقة ليلاً » و« النجوم العالية » .

ومن ذلك أن « مواقع » المكان عنده كلها غير محددة ، باستثناء هام ودال وكبير هو استثناء المواقع التاريخي أى المواقع التى لها تاريخ . هذه غرف وأبنية ، وعمارات وأبنية ، وسلام وعتبات ، وميادين وشوارع ، كلها إما غير مسماة أو مرتبطة الهوية ، كلها لا وظيفة مكانية لها ، لا عمل لها باعتبارها موضوعاً للمجدي العملي — لأنه ، دائماً ، هذا الراوى لا يعرف إلى أين يسير . بل لا يعرف أين هو ، وعلاقة أى مكان أو أى موقع بالمواقع الأخرى غير متحلدة في ذهنه . لا وظيفة للموقع بالمعنى التقليدي أو بالمعنى التفعلي ، لكن له وظيفة أساسية بالمعنى الفنى ، أو بالمعنى الروائي ، وظيفته فنية بحتة . فهل تتضح هذه الوظيفة أو هذا « الموقع » — « موقع » الموقع في الرواية أعني — إذا قورنت بتقيضها ونظيرها معاً ، أى إذا ضاهينا مواقع التيه والعمل والنوم والعشق والحرب ، بمواقع التاريخ التى تبرز فجأة ميتورة الصلة بما يحيطها ، كأنها نصب مقامة في غير ساحة ، الكنيسة المعلقة أو جامع عمرو بن العاص تهب فجأة في وسط شبكات ومتاهات الشوارع والحواري والبيوت والحقول ، راسخة وثابتة ومعروفة جداً للراوى — ولنا — دون صلة بما بما يمتد تحتها من مواقع الحياة والمعاصرة .

فهل يترّ عنا تاريخنا ؟ ألم تعدّ لنا به علاقة التواشج ووثاقة الأواصر ؟ هذا الراوى لم يسم لنا إلا هذه المواقع ، وحتى شارع الخليج سمّاها باسمه التاريخي ، وحتى موقع البيت الذى كان له

فصلاً ، نردّ ونسأل ونسهم في وصل ما انقطع وإكمال ما ابتسر ؟

من المشاهد التي قد تبدلت نائفةً ومقتحمةً وإضافيةً أو حشويةً لا صلة لها بمجرى الرواية قبله أو بعده للقارئ الذي تقولبت حساسيته على أنماط معينة من الكتابة التقليدية ، مشهد « التعديد » ، والنسوة اللاتي يجدهن الراوي في بيته عن عمة عزة أو عن بيت أدم البروجي — صديقه الذي أواه من ملاحقة البوليس أيام زمان — ونص العديد الطويل الذي يورده الراوي حرفياً — وتذكر مرة أخرى أن الكلام هنا إنما يأتي على لسان هؤلاء النسوة « مشقوقات الصدور أئدالهن تتأرجح وتطلّ وتختفى ، وهن يعددن » — فهل هو حقاً مشهد مُضاف لا وظيفة له فنياً أي روائياً ؟ بينما نحن لا نعرف من اليث . إلا أوصاف الرثاء ، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأي أحد في الرواية ، فهل أحتاج حقاً إلى الرّد ؟ وخاصة عندما نتذكر أن الرواية كلها — مع عبث رائحة البرتقال المنفذة — إنما هي مرثية واحدة متصلة للقدان متكررة على مستويات عدة ؟

فإذا كان من تقنيات هذا الكاتب : التكرار ، والحياد المخادع — بأحسن المعاص — في وضع الراوية أمامنا دون تفسير ، وتقنية البئر ، وعدم التحدد ، والحوار المقطوع ، فإن من الشاق أن نجد عنده شفرتين شديقتين الوضوح دون أن تكونا صاحبتين أو ضاربتين السُفور ، أو هما على الأصح شفرة واحدة ثنائية الجانب .

ومنذ « النجوم العالية » نجد أن العلو — كما هو متاح وقريب المتناول — ضربُ السمو وصينو الجمال ، ودلالة الخلو من تحبّث الأرض الدنيا وأقامها .

فلما رة الجميلة البرتقالية هي المرأة العالية 6 وأسرة الحب مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضى خمسة أشهر مع امرأته وبنته في تلك الحجرات عالية السقف ، ودرجات السلام عالية ، « فرحت بالسقف العال والفراش العالي » (ص ٣٨) « وكان جسمها عليا خربا وثيرا » (ص ٣٩) .

ومن الحمى طبعاً أن يكون النزول — بالمعنى الحرفي — هو السقوط والتدنّي والمهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضي . وهو ينزل السلام دائماً في حيا المطاردة ، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا

الاماكن فحسب بل عن الشخصوس — وأحياناً عن الأحداث — باستمرار ، ودون إجابة .

فهل نحن حقاً بحاجة إلى جواب ؟

ولعلّ تقنية البئر هذه تتمثل بوضوح في كيفية استخدام الكاتب للحوار ؛ لن نجد عنده حواراً متصلاً أخذاً بأسباب بعضه بعضاً ، مفهوم المرجع ، أو حتى أحادي الدلالة ، علّ إنجازها دائماً . تجلّ الحوار عنده مبتورة ومبتسرة — مثل طفله الثاني الذي ولد مبتسراً ، من عزة زوجته للتيبسة تلك — وحقيقة الأمر أن جملة الحوارية هو قد وصفها بحيث يجعلنا نتواطأ معه في وصفها : « كنت أسمع حفيفاً قوياً لأشجار لم أستطع رؤيتها » (ص ٢١) « وهو صوت الأقدام البعيدة » .

وفي رواية امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجمّل الحوارية تتعدى نحو عشرين سطراً في صفحات ١٣ و ٢٣ و ٣٢ جملة واحدة في ٣٩ جملة واحدة أخرى في ٤٦ ثم ٦٩ و حوار قصير هو أطولها مع ذلك في ٨٦ و ٨٧ ، ثم في ٩٨ . والمدهش — والدال جيداً — أن معظم هذه الجملة الحوارية المبتورة إنما تتأتى عن المرأة البرتقالية ، أو سناء ، أو حتى إحدى الرأتين الفاعضتين المتأترتين مع العجوز صاحب القبرّة ، « اسيندّ زهر العليل يلينك » أحرصّة من عل سلامة الطفلة وهي التي تسعى إلى دمار أبيها ؟ المرأة الأثنى الولود المرضع الحصبب أو حتى المدفنة ، أهي صاحبة الكلمة الأولى ، والأخيرة ؟

ولكن نجوى الرواية لنفسه وليبته ولمرأته الواحدة المتكررة هي ما يكون معظم النسيج الحوارى والسردى في الرواية ، ذلك من أن هذا هو المستوى الثاني للنجوى ، إذ إن المستوى الأول — بطبيعة الحال — هو نجواه المتصلة لنا ، بنوحه للقارئ ، إفضاؤه بالرواية كلها بصوته هو ، من الأوّل للأخير ؛ فكان هذا الحوار بين الراوي والقارئ هو الذي يجب ويعطّل كل حوار آخر ، ولنا أن نسأل — نحن أيضاً — أهو حقاً حوار من جانب واحد ؟ أهو — هذا الكاتب الراوي — أهو وحده الذي يتكلم ويمكّي ويصف ويصمت ويتر الكلام والوصف والإفشاء ، أم أننا في كل مرة نقيم معه فِعلاً حوارياً

العاص، والكنيسة المعلقة، وما يجري في سياقها؟ الأفتنة الأزياء الملايس (بما في ذلك سترة الراوي السوداء) نسائية ورجالية، لا تأتي قطً اعتباراً أو لمجرد الرصد الظاهري الموهوم بالمصدقية، بل هي مقوماتٌ لعلها أساسية، «كان قميص نومها أبيض مغشاً بزهرات ضئيلة حمراء وزرقاء، وكان مطرزا حول صدرها وكتفها العاريتين بشرائط دانتيل باهنة» (ص ٣٩). فلعلها قد تشارف الفيتيشية دون أن تقع في مهوaha، كما هو الشأن، على فكرة، بما يحدث في عالمي الروائي الذي يختلف أشد الاختلاف عن هذا العالم، وإن كان هذا العالم قد يقاربه في القليل من مواقع التماس، لغة أورؤيةً على السواء.

لعلنا من خلال الطواف بملامح «رائحة البرتقال» لمحمود الورداني قد نستشف ما أسميه بـ «تناقض النظائر» أو «تناظر التناقض»، هل السواء، باعتباره قيمة روائية أساسية هنا: الطفلة التي قد تكون ذكراً أو طفلة، وهي مولودة، ولكنها (هذا الطفل...) لم تولد بعد، المرأة ذات الوجوه المتعددة الواحدة المتناقضة وغير المحددة — مهما كانت حسيّتها وواقعيتها ملموسة وحية: عزة الزوجة، امرأة المعجوز التي تدعك ظهره في الطست، البرتقالية المحبوبة، مريم بنت عم آدم البروجي التي تسلم إلى فراش الراوي لتنام معه — وتضيف عبثاً جديداً إلى حس بالإنتم أساسى عنده — سناء الدليلة البيضاء، ماجدة فكسرى، كلهن يتبادلن المواقع والأحداث، يتماثلن ويتفارقن، يجدهن دائماً عند الحاجة يتلقفن منه ودعة الأمل والبشارة لكي يتقدّمن من الدمار، أما إذا اختفت — هذه البرتقالية متعددة الأفتنة — فلا بد للأمل أن يموت.

ولكن هذه الواحدة المتعددة إنما يقتصر فيها العشق، والخصب، هي الملاذ ومحط الحب الجسدى — والروحي إذا شئت — وهي المريض، وينبوع الحياة.

هاتان الخصيصتان الأثريتان المومتان — من وراء الأفتنة ومع خلع الأفتنة — لا تقل إحداها عن الأخرى في الدلالة أو في الأهمية الروائية. «هذه الطالعة التي فشلت في التقاط اسمها وهي تحملني على جسمها الغار» و «حرارة جسمها السخي

النزول في هربه من المعجوز صاحب المراتين والقرقة الخمسة — الذي سوف يقتله الراوي في الأخير — كما أنه ينزل إلى السجن، معصوب العينين، وينزل إلى التعذيب، وينزل في الفندق الغريب، وهكذا... فإن كل نزول له أدنى أهمية في الرواية إنما هو تحقيق لبلالٍ أو هرب منه أو تدير به.

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام ما قد يجوز لي أن أسميه شفرة الأفتنة أو التفتوش.

زهور عبّاد الشمس أو الطيور الزرقاء شفرة مفصّحة لا حاجة بنا للإفاضة في دلالتها على الحرية والانطلاق أو النزوع نحو النور.

ولكن انظر المشهد الذي قد يبدو ناتشاً وغير ضروري أيضاً — في مستوى مألوف ومبتذل من مستويات التلقى، مشهد المعجوز الذي تدعك المرأة ظهره باللوفة، يراها الراوي من فرجة الباب. (خلّ بالك من البتر المتضمن والانقطاع المتضمن في الفرقة الضيقة لا في اتساع النظر على مصراعيه). ولكن المهم هنا أن الراوي يرى المشهد في المرأة لا مباشرة، ويرى وجه المرأة كأنه قناع، ويرى متديها اللون كأنه نقش جذاب وغدّاع، هذه المرأة التي تغطي لنا غربة مفاجئة ثم حمية منتظرة وعبء، متتكة في زى مدرسى من غير ألوان إلا الكحل:

«اكتشف أن ثوبها قصير وجسمها عالى وأن ساقها الخمرتين تبرقان تحت ثوبها الأسود... وجهها الحقيقي يختفي تحت ألوان ثقيلة، وكانت ترتدى منديل رأس أبيض تغطي به شعرها الأسود النافر على جبهتها السوداء، مختلطاً بحواف المنديل المطرزة بكل ألوان الطيف».

والمرأتان البليدى على العربة الكاؤز أو لاهما بملابسة لفت، والثانية بجلباب أسود طويل، تظهران مرة أخرى في عرض الأزياء في الفندق الفخم غير المسمى (نحن نعرف فوراً أنه ماريتون) ولكنها هذه المرة في فساتين السهرة الطويلة متربصتين، خطرتين. المرأة الأخرى التي يسميها مرة «ذات الفستان البنفسجي» ومرة أخرى «دليلتي البيضاء» هل هما امرأة واحدة بذاتها؟ هل في هذا العالم شيء أو شخص واحد متعين بذاته — اللهم إلا قبّة الغوري، ومسجد عمرو بن

الاسترجاع الروائي - والذي يتجاوز الروائي - للعمل الوطني والثوري ؟ وهي مساحات روائية تبوئ منبته الصلة تماماً بمجرى السردية الظاهرية الأولى : سردية الراوي الذي يهرب بطفله من مطاردين لا تعرف من هم ، ولا حتى لماذا يطاردونه ؟

أهو الوطن المفقود ؟ أم هي الهوية المفقودة ؟

نعم ، هذه الرواية كلها مرثية للمفقود .

لست أتصور إلا أن هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيتين تميلان عملاً أساسياً في هذه الرواية . هما أولاً : الحزن بالإثم ، ثم : المتاعه أو التيه .

وكان الحزن بالإثم الراح الذي لا يريم هو الذي يوقع الراوي في أسر هذه الشبكة المتعاقفة المحيوط من المسالك التي لا مسلك منها وهذه الممرات التي لا تمر منها ، كأنه هو - ذلك الإثم الماصي للدلات - هو الذي يسد عليه الطرق والشوارع والساحات ، يعميها ويبيها ولكن يجركها دوماً . فهي ليست مجرد أمكنة متشابكة مغلقة بل هي أساساً مترتبة مترصدة هي أيضاً تشارك في عملية المطاردة ، والتعقب والملاحقة ، كأنها كانتات حية أخطبوطية بألف ذراع ومحاصرة خائفة انحرافاً إلى زنقة ضيقة أفضت بنا إلى سكة أخرى دون أن تنقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطاردة) . كرهت أن أقضى وفقى راکضاً : تسلمني الشوارع للشوارع والحواري للسكك الضيقة دون أن أتمكن من الركون للهدوء . . (ص ٣٣) وحتى لو افترضنا أن عبارة « تسلمني الشوارع للشوارع » قلبية ومأخوذة من الرصيد العام فلها تصور « فعلًا » تقوم به هذه الشوارع التي هي ليست مجرد موضع بل هي « فعالية » وطاقة .

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر ويعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء ، بنت عم آدم البروجي ، وكان صوتها يشبه صوت كل الطيور : رفيع وحاد وجارح ورقيق يتفرق من داخلها ثم ينتقل من شفتيها وأطرافها وسامها . . . لحظتها داخلني نوع غائر من الإثم الذي لم أبرأ منه بالرغم من كل ماسر بـ (ص ٣٣) ، هو الإثم نفسه الذي ظل يراوده لأنه ترك حجرته الأولى التي تتعرف عليه فيها : ونظرت إليها فالتفتت

العذب تسرى إلى عبر ركبتيها المتصقة بساقي ، والبت قابضةً بفمها على الحكمة البنية المحترقة تحمض بأظفارها وتمتص مجنونة تشبه بين الفينة والأخرى وتعمل (ص ٣٩) .

جس فقدان ، كما أسلفت ، - فضلاً عن التيه - مخاير بل مسيطر ، بل هو أحد المقومات الرئيسية في هذا العالم الروائي : « دليلي . البيضاء لم أكد آتس إليها حتى اختفت مثلاً اختفت الحمرة ذات الشفتين الساحرتين والقلم المتلألئ ، ومثلاً فقدت حجرى الأولى » (ص ٦٤) ومثلاً سوف تختفى رائحة البرتقال في المشهد الأخير - وليس ثم « أخير » في هذا العمل - : « شممت الهواء ورحت أتلفت غير أن الرائحة غابت ثانية » (ص ١٠٩) .

بل إن محمود الورداني يقدم لنا هذه الرواية ، باعتبارها ، في جوهرها رواية فقدان : عزة تفقد طفلها الأولى (ص ١٢) ثم طفلها المتيسر . وهو يدرك أن هذا سوف يعنى أن « أفقد - مرة أخرى - كل الذين تعرفت عليهم : سناء ودليلي البيضاء وتلك التي شاركتها شهوراً في الشقة الضيقة الرطبة (من هي على التحديد ؟) والآخرى السدين زاملتي بعضهم في السجون » (ص ٨١) .

بعد أن فقد عزة - على إثر صراع جسمي ومعاشي مرير ، وبعد أن فقد تلك التي دأمت به برودة ثلجية في لحظة ذروة الحرارة والتقارب معها ، « استأنفت بحثي عن الحقيقة التي كانت متدلية من كتف الجميلة التي فقدتها ، مثلاً فقدت الغورية منذ قليل ، بل ومن قبل لما فقدتها في مارجرس » . قبل أن أفقدك ، وأفقد قدرتي على الصمود لهذا التيه وهذه الفخاخ المنصوبة دوماً .

الراوي في النهاية يفقد طفلته التي يسميها - وهي ميتة - اسماً لا تخفى فحواه « فردوس » .

فيا الفردوس المفقود ؟ أعلل هذا الضوء نفهم مشهد المؤتمر المتلبس في الفندق احتفاءً بالانتفاضة في فلسطين ؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتحيين من حاضرات اليهود ؟ هكذا فجاء ، من غير « ضرورة » واضحة ؟ ونسردك ضرورة

المشهد الذى أظلم أشك فى مدى انتمائه لهذه العملية السردية الجوانية - دعك من تشوّه عن السرد الظاهري، كما هو واضح - هو مشهد عرض الأزياء، أو الديفيليه، أو جيش الميافوات. ومن الممكن بالطبع أن ألتبس فيه معنى اجتماعياً وسياسياً مباشراً تقريباً لحلبة الانفتاح الساداتية، وأن أضع هذا الفندق - كما وضعه الكاتب فعلاً - فى مقابل السجن، طرفاً ثانياً من طرفي معادلة اجتماعية تظل قائمة ومائلة عبر العصور ولكنها أقوى حضوراً فى تلك الحقبة المحددة؛ فهل هذا يبرّر أن هذه الانعطافة فى الرواية - أو الانحراف - كلّ تلك المساحة، وأن نحمّدها لها كلّ هاته الميافوات بتفاصيل أجسامهن وتياجهن وتحركاتهن؟

وفى مقابل ذلك تظل من المعاني المخلقة على هاته القِرْدة «الخمس» الصغيرة اللاتي يسطوحن العجوز، ومع قوة هذا المشهد وفعاليته الانفعالية يظل سؤالى: طيب لماذا خمسة؟ بعض معاني الروائين تظل مستعصية أبداً عند بعض قرائهم. كنت قد قرأت هذه الرواية مخطوطة منذ فترة طويلة؛ ومن المشاهد التي ظلت عالققة بى لا تزاح مشهد العجوز وقِرْذته وأصواتهم وصمودهم على السلم. وظلّت شحنة هذا المشهد ذهى أكبر بكثير مما تنقله فعلاً، وكأنما دُهِشت وسقط توقعى عندما قرأته بعد ذلك فوجدته أقلّ صدمة وأهون وقعا. لكن هذه انطباعات قارىء واحد، تعمّقها وتعقّلها متاح وموجود، لكن زلزلتها الأولى تظل قائمة، موضوعياً - إن صح استخدام هذه الكلمة - أو يظل تحليلها النقدي ممكناً.



أريد فى النهاية أن أحتفى أيضاً بتسايل موسيقى كونترابنسى يجيده محمود الورداني، وهو تقنية أصبحت مألوفة فى الرواية الحديثة، ولكنها موقفة هنا أيضاً توفيقاً يفضي على العمل شعرياً وحيناً خاصاً، هو التقابل بين راهن السرد وماضيه - كلاهما راهن - وحاضر - ومائل بقوة - بل ربما كانت فقرات الاسترجاع للماضى أقوى وأقفل روائياً: التعرف على زوجته وحيّ لها، العمل الثوري، السجن والتعذيب والشحن السياسى، تأثير عندي نوعاً من الحنين غريباً، ومقلوباً على وجهه، لأنه حينئذٍ إلى زمن الإيمان والنضال والعمل، نوعاً من

ورأيت وجهها للمرة الأولى: ها هو الشرك وقد تم إحكامه جيداً، وها أنا قد هويت بالفعل. لم تكن هي ولكن ربما كانت هي «(ص ٦٠) انظر ترابط وتواشج القيم الروائية وتقنيات... أو «بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً» وأضحى التضييق على ومطاردت ثم هروب الدائم غير مقصور على من تعقبون عند مغادرت الحجر المظلة على الحلاء، بل وعلى آخرين أيضاً لا أعرف بالضبط علاقاتهم بالأوليين» (ص ٨٤).

لنضرب الآن صفحاً - بالمناسبة - عن الخطأ اللغوى الفادح فى استخدام فعل «بات» و«أضحى» وفقدان هذين الفعلين معناهما فى ممارسة معظم أدبائنا الشبان وغير الشبان.

وما دعنا قد مسسنا اللغة فأحب أن أحتفى بهجمال، ودقة لغة هذه الرواية، وشعريتها الحقيقية أيضاً. وهل هناك انفصال فى النهاية بين هذه اللغة وما تتجسّد به وتُجسّد؟، وإن كنت أتساءل حيناً: ما الضرورة حقاً للعامية فى «أشيل» بدل «أجل» أو «أبش» بدلاً من «أنظر» أو «شفت» فى محل «رأيت»؟

على أى حال، المتابعة كما أسلفت تمتد حتى المقابر بشوارعها وممراتها واختلاط بيوتها بمقابرها (ص ١١٢) و«قلت أنه على الرغم من نجاسي التكرار فى الإفلات من الكتمان والتدابير والشبكات التي نُصِبَتْ حولي... من المؤكد أنني لن أظل أدور بها (جنة طفلة) حتى تحللل بين يدي» (ص ١١٣).

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجهها ثانياً لها، هي بالطبع تلك المطاردة المتلاحقة التي لا تبين والتي تصل على طول الرواية وعرضها: كلاب تتبع الراوى، أشخاص غير مرغى الهيئة، الدمدمة وصوت الأقدام وراعه، أصوات جليّة وطلقات نار، العجوز صاحب المرائين والقِرْدة الخمسة الذي هو رأس الملاحقين والذي يقتله الراوى فى الأخير - وإن كان يصف هنا الفعل الحاسم الوحيد فى الرواية، بعد ذلك، بأنه كان مجرد «ثبات أمام العجوز فى نهاية الأمر» (ص ١١٣) وليس خلاصاً منه، وهو بهذا التحديد يلقى الشك أمام نفسه - وأماناً طبعاً - فى أنه حقاً خلّص منه، أو حتى تخلّص منه.

هذه الرواية القوية تُقيم لنا ما ألمحت إليه من هذا العالم الفانتازي في صميمه، اللاواقعي في تركيبته، الواقع خارج «الواقع». هوتاويل للواقع، يضيء الواقع، ويجاوزه، له مظهر الواقع الدقيق المفضل أحيانا تفصيلاً صاحباً شديداً اليقظة، وتسرى فيه كل كابوسية الواقع، بهدوء، دون أدنى صخب أو افتعال للتنهويل. عالم يُعطى لنا بمقاييس مختلفة، كأنما هي مسلم بها، مع أنها منكورة ومدحوضة، «وكان ثم خطأ في المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرجل، مختلفة تماماً (ص ١٧) فكانت العلاقات هنا ليست غائمة وغير محددة فقط، بل هي بالفعل مختلفة. هذا العالم الذي يقوم على قيم تهب القلب، منها الخوف من قمع يهدد باستمرار، والحرب منه بل الثبات أمامه، ومنها الحرص على الأمل، الطفل، والحياطة عليه وتحريمه بكل ما يسهه الجهد، بكل ما تسمعه الطلاقة، تحريمه واحتضانه باستمرار إلى الصدر، وحتى لومات فإنه يظل «فردوساً» مفقوداً - ومن ثم منشرداً باستمرار، ومنها أخيراً التقاد الحب - على سمة الحب - أو على الأقل مروغته وإفلاته، وإن كان في تحفته بهجة غير منسية وغبر قابلة للنسيان.

النوستالجيا للماضي، كأنما تندرج في سياق حلقات سلسلة الفقدان للتصل، على أكثر من مستوى، في هذه الرواية.

ولذلك يظل سؤال لماذا استخدام فقرات الفصل، والتمييز بين الماضي والراهن، أي طباعة فقرات الاسترجاع في سطور أصغر حجماً أي أقل عرضاً؟ كان الكاتب أو الناشر (لست أدري) على غير ثقة من ذكاء القارئ أو من جسده؟ وعلى أي حال فإن هذا التغيير في الشكل الطباعي لا يعنى أنه نابع من تفسير في التلقى، أو حتى في الحس، إذ إن بعض فقرات استرجاع الماضي - هذه المطبوعة بشكل منماير - لا يمكن فصلها عن راهن السرد الجارى. ليس الماضي أقل، وليس مختلفاً على أي حال، عن الراهن.

لا يفوتني أن أشير إلى مقدرة محمود الورداني على السخرية الخافتة والتهكم المضمّر، ويكفى هنا أن أشير إلى مشهد القبض على الراوى وغزة، ونقلهما من الواحات، وحوارهما مع الرائد المكلف بهما، أو مشهد المؤتمر وآلات الترجمة ذات الوشيش غير المفهوم أي ذات الأثر المحبوط الضائع سدى.

مصرية التشكيل وقومية الرؤية

في ديوان «طائر الشمس»
للشاعر محمد مهران السيد
دراسة نصية

على البطل

المقابل :

حين تتكامل تجربة شاعر — في ديوان يصدر متوجها لمسيرة طويلة من الإبداع بالكلمة الشاعرة . والكلمة المناضلة على سواء — فإن دارس الشعر يكون أمامها في لحظة نادرة من ثراء مادته الدراسية ، تقارب لحظة الكشف الصوفي التي لا تكاد تنال إلا بالمجاهدة الشاقة والعناء الطويل .

أعترف أنني أحب محمد مهران السيد في تجربتيه العسيرتين : الشعر والنضال الوطني ؛ ولكن شرف الكلمة — إذ ينحى المشاعر جانبا — يقتضي أن أكون حريصا — ما وسعني الجهد — في الوقوف من نصوص الشعر التي أبنعت في حديثه الأخيرة : «طائر الشمس» (الذي صدر ضمن سلسلة (أصوات أدبية) التي تنشرها الهيئة العامة لقصور الثقافة في أكتوبر ١٩٩١) موقف المدارس لا موقف المحب ، بما يفترضه موقف الدارس من تمرد ، وربما قسوة .

يتقدم محمد مهران شعراء الصف الثاني من جيل رواد الشعر الحر ، ولقد كان الشعر لديه لسانا لقضية ناضل من أجلها وسجن — كغيره من شرفاء العصر — لإيمانه بها ، إلا أنه لم يتقاض ثمن سجنه ، أو إيمانه ، أو نضاله : ظل لسان حاله

ولدتني أمي خارج أسوار النعمة
لفظتني ، صوتا من أصوات النعمة
ألقى الأمية كالحمد الفاصل .. بين الفجر وبين النعمة

وكبرت فقال الشيخ الأعشى : اتبعني لا تسألني ،
لمصيته

وأنا جيت الرقص .. بكأس النار .. فأحبيته !!
فأنا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من إهام أبي ذر
فإذا قالوا : منيت ، وابن زنا
... يكفييني أني ابنك يا مصر



برج الثغور ، ويغرى بسلك أقالمه والصف

كانت أمى سودة النجع ، وكانت مغرورة .

كانت ببساطتها تنضح أحلاما ، ما ارتفعت عن قامتها يوما .

كانت يا شيخى جد قصيرة !

وإذا كنا نقول إنه من متقدمى الصف الثانى ، فإن شعره لم يقعد به عن الصدارة الفنية ضمن شعراء الصف الأول ، ولكن الذى قعد به عن مواكبة التصدّر «الإعلامى» كان الشأن السياسى : فهو لا يجيد السير فى الركاب . لنقل إنه لا يجيد إجراءات «المقايسة» ، مع أنها أقدم ما مارسه الإنسان فى التجارة ، وما يزال المقايضون مواطنين صالحين فى الماضى والحاضر ، وإلى يوم الدين السلطة لصالح المواطن : فذلك لأن هذه المقاييس تتغير من عهد لآخر ، ومن مناخ لآخر ، والفنى مهرا ن ليست لديه مهارة ملاحظة تغير المقاييس هذه ، وليس لديه الاستعداد القطرى لمثل هذه المتابعة ، فظل موقعه خارج الصف دائما : فى صهد الشمس . فإذا قرأنا شعر مهرا ن ضمن قراءة السياق الشعرى لعصره مرحلة مرحلة ، قلن نجده أقل فى مستواه الفنى عن مجاورة شعر الرواد : البياتى ونازك والسحاب وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، إذا تجاوزنا عن أمر مهم ، وهو أن شعر مهرا ن شعر الموضوع الواحد أو القصيدة الواحدة : قصيدة الهم الوطنى العام . وأتردد - لعمري - أهو عيب أم ميزة لشعر مهرا ن ، فحق فى مسرحيته : «الحربة والسهم» ، و«حكاية من وادى الملح» ، يسطع الهم العام ، أو الشأن السياسى المعارض سطوعا لا تحطه العين ، على الرغم من مستوى الجودة الفنية التى يبلغها فى مسرحه الشعرى بصورة مميزة .

يقول « رَبِّ : السَّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ » وظل خارج الصف دائما : فى صهد الشمس ، لا ظلال الغرف المكيفة الهواء ، لأنه ظل أمينا على الأصول :

شيخى : الوالد ، والحضرة كانت : نجى ، وقناديل الليل : صبايا - ما هشن - ووردى : قمر لا يعرف شيئا من وجع العشاق ، ولا يدري أن الأتنى كالقدر تنور ، ولا تلبث إلا أن تتبدد !!

عائى ما شئت ، فما .. أبأسى ، إذ أحلفت المولد ا
اعلنى ، فانا لم أحفظ إلا أن : الناس كاستان المشط
ولم أتأ فى الكتاب سوى الجزء الخاص بأن تحشرى - فضلا منك -
بزمرة أمى الأسيانة ، والمأخوذة بالثار المهر .

*

من بين يدى عربى الأصمى .. خرج الشاعر والشمر
من بين شقوق الجدران اللينة قام
أولفه فى شمس «بوتة» من فى يده الأمر
سار قليلا .. وتردى فى الأوهام
من ذاك الحين يجاهد .. حتى لا تتسرب من بين أصابعه
الأحلام

لقد ظل محمد مهرا ن يتبع خطى أبى ذر : قناعه ، أو صورته التاريخية المكيئة . إنه المنبؤ التاريخى ، ابن السوداء :

أها ذر .. ما عاد شيء يمان

وشارات قومى حديث معاد ، ولحن يدندن

أتيتك ، والقيظ قاس يدخن

وكل العشيرة ، خلف الظهور تدجن ...

نهم كما كنت يوما نهم ، على وجهك الحر : نور الحدود

وعف الوصايا ، وغيرة صحب النى ، وزهد الأوائل

ومتها بالقلل !!!

وخلفك صاحب ربيع السحاب ، وكل القوافل

كلاب يزيد تسد عليك البراج ، ومازال فينا يزيد ، وسيل النباح

وهذه الدراسة ، وإن تعرضت لبحت «مادة» تقع أساسا فى جانب المضمون ، سوف لن تغفل الجانب الآخر الذى لا تتكامل حلوه «الشعرية» إلا به : وهو القيم الجمالية للشكيل : التى تبلغ فى هذا الديوان - من اهتمام محمد مهرا ن - ما لم تبلغه فى دواوينه السابقة . وهذا ما يجعل «طائر الشمس» علامة فارقة فى مسيرة الشاعر الفنية ، يبلغ بها حدا كبيرا من تحقيق ما نريد من كمال الشعر : صياغة ورسالة .

بألفاظ اللغة ؛ لذلك فسوف تكون هذه المفردات موصلة لما تحمله من شحنة الشاعر ، وإن لم تؤد إشارتها إلى المرجع ذاته .

وهذه المفردات مسارات متعددة في شعر مهرا ، تضمن لها : أن تظل متمتعة بهويتها الشعبية وإقليميتها المصرية ، من جهة ، وأن تترفع عن الابتدال وترتفع إلى مستوى الفصحى ، من ناحية ثانية . ونستطيع أن نحدد مسارات هذه المفردات بأربعة سياقات - على سبيل التحديد - هي :

١ - كلمات فصيحة في أساسها ، طورت العامية بدلالاتها ذاتها ، أو غيرت هذه الدلالة .

٢ - كلمات فصيحة تستخدمها العامية بدلالاتها الفصيحة نفسها . ولكن سياق استخدامها قد يطور لها بعض ظلال دلالية لم تكن فيها من قبل .

٣ - كلمات قد تأسست عامية محضة ، وإن كانت منحوتة من كلمات فصحى في الأصل .

٤ - كلمات مصرية قديمة احتفظت بها العامية المصرية ، وشاع بعضها حتى في عاميات عربية أخرى .

ربما كان لمفردات مثل : «دودة» ، وهباب ، ونجع ، وكانون ، ومقرق ، والحضرة . . . الخ ، أصول فصيحة في الأساس ، إلا أنها تأتي إلى شعر محمد مهرا من خلال حياتها الشعبية في الأساس : إما لأنها تنبع من عمق التعبير الشعبي الدارج ، ثم تأخذ مسيرتها نحو مستوى التفصح ، لا من خلال إرجاعها إلى أصلها الفصحى ولكن في صورة جديدة على مستوى التركيب الذي يضعها فيه الشاعر ، أو وضعها فيه العامية أصلا . مفردة «دودة» التي يستخدمها بدلالاتها العامية تماما ، ترتفع إلى مستوى الفصحى ، وتتخلص من الابتدال - وإن لم تتخلص من الإيلام - حين يضعها الشاعر في مثل هذا التركيب : «دودة في مراعي الإمام» ؛ على الرغم من الكناية المكشوفة لفظة «مراعي» والتي لا يدركها إلا من ينتبه إلى الدلالة العامية في دودة، ويمكننا تبيين ذلك المسار في كثير من المفردات مثل :

الكانون : في الفصحى والعامية معا : موقد النار ، أو المصطل .

الجوار : المناطق المجاورة .

العصايا : الشابات الصغيرات . وثم ظل دلالي في لفظة

على مستوى البوح المباشر : مستوى البنية السطحية للنص الشعري مثلما هو الشأن على المستوى العميق الذي يتأسس فيه تواشج الصوت والدلالة في المفردة ، وتتخلق منه التراكيب اللغوية التي يعبر بها الشاعر ، أو يمارس من خلالها «طفوسية» النص الشعري ؛ تسلم مصرية «مواجيد» محمد مهرا السيد في ديوانه الأخير صدورا : «طائر الشمس» ، سطوعا يقتحم العين ، فليس يقتصر وضوح الصوت - في هذا الديوان - على قضايا المضمون فحسب ، كما هو شأن شعر مهرا في ديوانه السابقة ؛ ولكن رسوخ قيم كثيرة من جماليات الشكل اللفي - وصفة خاصة : تأسيس لغة تمارس طقوساً صوفية ذات رنة شجن مصري صميم - أمر يجب أن يلفت نظر الدارس لشعره ، والباحث في تطور أدواته الفنية والتعبيرية .

فإذا كان ذلك كذلك ، فبحسبنا الآن أن نشير - مجرد إشارة - إلى الأسطر التي صدرنا بها الدراسة ، نموذجاً لسيطرة الانتهاء المصري على وعي الشاعر منذ طبقة السطح ؛ ثم نفرغ لتناول مظاهر هذه السيطرة في الطبقات الأكثر عمقا : في مستويات تحلق اللفظ المفرد ، وتشكل التركيب الشعري ؛ وتكوين الصورة الفنية . على أن نعود إلى الحديث عن مستوى التعبير المباشر : مشروعته ، وقيمه الفنية : بعد ذلك .

لعل أول ما يلفت نظر الدارس من ظواهر لغوية في ديوان «طائر الشمس» ورود مجموعة كبيرة من المفردات تحمل ميسم «الشعبية» ولا نقول العامية ؛ لأن حرص مهرا على الفصحى : فضلا عن كونه سمة فنية مميزة لديه ، هو جزء من منظومة فكرية ، أو إن شئنا عقليدي ؛ ترى وحدة الأمة العربية لا على أساس عرقي قومي أو سمات عصرية ؛ ولكن على أساس أن معاناة فقرائهم ، والعمل على بناء مستقبلهم من العوامل الأساسية ، التي تجعل الوحدة ضمانا للحياة الآتية ، وليست مطلباً عاطفياً أو مناسباً للحديث الحماسي المجرد .

من هنا ساغ له أن يجمل بعض المفردات «الشعبية المصرية» إلى شعر يتضمن أهم القومى : حيث وحدة هذا الهم تؤدى إلى التقارب في اللغة ؛ بل لعلها أميل إلى تأسيس لغة واحدة للفقراء ، ربما ليست في المفردات بذاتها ، ولكن في منطقة أكثر عمقا : منطقة الحاجة ؛ المنطقة التي عندها تسمى الأشياء

الوقت ذاته - لا يرفضها مناخ الفصحى الذى تتواءم معه ؛ ومثال ذلك كلمة «كانون» الفصحى - التى تؤدى الدلالة نفسها فى العامية - فتأخذ نكهتها العامية تماما عندما تضاف العامية بينها وبين مفردة فصحى أخرى هى : «هباب» من حقل دلالي غير الذى تأتى فيه «كانون» ليصير التعبير كله عاميا محضا ، من خلال الدلالة الشعبية التى جمعت بينهما ، إلا أنه يجعل روح الفصحى فى مفردتيه جميعا . وتنتمى إلى ذلك المسار مفردات مثل : السف النشاف ، الشراب الغلى ، البراح ، المجدولين ، الورد ، الحضرة ، المولد ، صبر أيوب ، ياجد حسين . الخ .

أو أن تكون كلمة قد نحتتها العامية من الفصحى ، فى أساسها ، أو ذات أصول من اللغة المصرية القديمة - بقيت فى لفظة الحديث العامى - ولكن الشاعر يؤسس منها - بالتحريب - مدخلا مصرى المشاعر لا ترفضه الفصحى أيضا . والمسارن الآخرين يمكن الجمع بينهما فى سياق واحد ، من حيث إن آلية مطالعها واحدة : إذ تقرضها العامية من إحدى سالفاتها : العربية الفصحى أو المصرية القديمة ؛ فتنتج من الأولى ؛ أو تعرب من الثانية - بطريقها الخاصة - مثل الكلمات :

المواجع :- فى اللغة العامية المصرية - الأوجاج المعنوية ، لا العضوية .

القف : منحوتة فى العامية لمعنى إثارة الاشتمزاز ، أو المضايقة .

بثوة : اسم قبلى للشهر الذى تشتد فيه الحرارة صيفا حتى ليضرب مثلا لشدّة الحرارة ، والفلاحون المصريون - المسلمون والمسيحيون على سواء - يستخدمون الأسماء القبطية للشهور فى توقيت مواسم الزراعة فالسنة القبطية شمسية ، أى زراعة أساسا .

الدميرة : فيضان النيل ، وكان يشل شرا لا يهد منه للفلاحين - قبل إنشاء السد العالى - إذ كان يفرق أكواخهم البنية ويهدم معظمها ، بل يهد حياتهم ومواشيهم بتعديدا كبيرا ؛ ومنها تأسس لدى الروح المصرية رؤية الخبر العائب ، من خلال الشر الواقع .

مصطبة : مرتفع يبنى إلى جوار حائط المنزل ؛ بقوى الجدار ؛ ويستخدم للجلوس فى آصال وأمسيات الصيف عادة .

«صبي» يخالف به العامية الفصحى : فهى فى الفصحى تعنى الصغير دون البلوغ أما فى العامية فيقصد بها «صفة» الفتوة والشباب ، فإذا قيل فى العامية : «فلان فى الستين ولكنه ما يزال (صبي)» فإن المقصود بها مظهر الشباب وفتاة السن ؛ أما «مازال فيه صبوة» الفصحى فيقصد بها سورة الحداثة وجهلها . فالمدى الزمنى لها فى العامية أوسع كثيرا منه فى الفصحى . وعمل ذلك فإن اللفظة الفصحى «صبايا» تشير إلى سن أكثر بكورا من العامية : فهى الفصحى لا تعدى الدلالة سن العاشرة ، بينما تتخطاها العامية بكثير .

البراح : الفسح من الأرض
ورد : فى الفصحى : غشيان الماء ، وقد صار مصطلحا صوفيا بمعنى مجموعة أذكاء وأدعية وتمجيدات يتلوها المتصوفة ؛ وهى تختلف من درجة لأخرى فى «السلوك» .

سميات : فى العامية : السموم
الوالع فى العامية : المشتعل ، وفى الفصحى : المغرى بعمل أو الملدل بشخص .

المقرف : فى الفصحى : المهجون من الحيوان ، وفى العامية : المنير للاشمزاز .
الحضرة : فى حضرة فلان أى يحضره ، وفى العامية : مجلس الذكر الصوفى .

المولد : الميلاد ، وفى العامية : احتفال للمتصوفة - ولعامة الشعب - لتكريم ذكرى شخصية دينية ، وليس بالضرورة أن تكون فى ذكرى ميلاده بالتحديد ، فقد تكون فى ذكرى وفاته .

أجرى : فى الفصحى طلب حماية شخص أو قبيلة . وفى العامية : استنجد بشخصية دينية متوفاه .

الهاب : فى الفصحى : النشاط ، «لسان العرب» ؛ قال - فى المعلقة - لبيد يصف ناقته :

فلها هباب فى الزمام ، كأنها صهباء راح مع الجنوب جهامها
يقال هبت الريح . وهب من ثومه . أما فى العامية : فالحباب هو «السناج» الناتج عن اشتعال النار وهذا ساغ فى العامية أن تضاف إلى الكانون ، والقرن .

أما المسار الثانى لتفسيره المفردة من الفصحى نحو العامية المصرية من خلال طريق معاكس : أى يحملها التركيب -برغم فصاحتها الشكلانية - نحو الدلالة العامية ، لتجبر صورة من مجمل النص : تحمل شحنة المشاعر الشعبية ، ولكنها - فى

ديوان محمد مهراڻ ، في عبارات من مثل : « يا شيخى العارف بالله أجرى » إن كانت جملتها جرياً بمذاتها تحمل شحنة خاصة من المشاعر لدى عامة المصريين ، إذ تمتزج في أذهانهم بجملة أخرى هي « آجرونى » بمعنى أنسج لى فرصة لكسب أجر ، يقوفاً المتقدم لحمل ناحية من نعيش المتوفى ، للشخص الذى يحمل هذه الناحية ؛ و يمتزج بذلك مشاعر موقفين هما مختلطين - أصلاً - منذ البداية : موقف التصوف وموقف الموت ؛ الأمر الذى يلح على ذهن الشاعر^(١) ؛ أو كلمات مثل « الحضرة » أو « الورد » ؛ أو حتى أسياء متصوفة كبار مثل الخلاج أو ذى النون المصرى ؛ ولكنه يتوغل إلى أعماق الحب المصرى المتصوف ، فتجد « حالة من الوجد » تسيطر على إحساسه : ليست سحقاً لما لم يزل ، أو ندماً على ما أضيع ، ولكنها حالة من استعذاب الألم النبيل ، والرضى الروحاني السامى بكل ما كان :

هذا دمي ،

فتألفى - يا أم - فيه

إن كان باراً .. قريبه

أو : فاطرحه .

هذا المتاع .. سميت مشتاقاً إليه ، يفضي .. وأذوب فيه

.....

صعدت في النهر المعجوز ، أشقه .. في زورق الشعر التمس ناديت :

أقبل شقيق الروح ، وامتنحى مفاتيح القصائد ، من بيوت

البوص ، يكرأ لم تحس

فأنى بمحمم كالفرس ،

ما بين عينها هلال النار ، والنوق المجنح ، والتضاد المفترس

فنبعت في خرقة النساك متتبها ، وسكران الرؤى ، ريان من هذا

القبس

قد كان مصراحي إلى خيط الحقيقة ، مشرع العينين ،

لا ينسى ..

ولا يطأ الدنس^(٢) .

« أغرس أقدامى في الضوء ، وأصعد للامر .

....

وعلى مستوى التراكيب اللغوية يتشغل محمد مهراڻ تعبيرات من عمق العامية المصرية ، ذات إيحاء شجن أحياناً أو معيرة عن السخرية المصرية الشهيرة أحياناً أخرى ؛ مما يجعل الحب المصرى - وهو سمة مميزة لشعره بعمامة - هوية لازمة في شعر هذا الديوان بشكل خاص ، ولتر إلى مثل هذه العبارات :

* النجم « منكنفى عليه » ، يذيب فيه مرارة الصبار في

ليل المراجع .

* يطفو على السطح « شعر الصبايا »

* أتيتك ، والفيظ قاس « يدخن »

* صار الجسد الواهن « كالغريال »

* « هل هذا آخر صبر الشعب العربى » ، على ما فيها

التجار الأمراء الرؤساء ؟

* « في يوم من ذات الأيام »

* أنحاز لأبناء عمومى « المجدولين من السعف الناشف ،

واللوف الآخر »

* « يحك » في صف الحجارة « ظهره »

* « يشون الذباب » ، فلا يحط على العسل »

* « يطفلق » حراسنا المقتدون « الأصابع »

* لم أرفع « سبيات » الإعلام المتهالك .

فسوف تبين للموهلة الأولى هوية التعبير المصرى الدارج .

وإن كان الشاعر قد استطاع أن يسلكه - بمهارة فنية عالية - في إطاره الفصيح : الذى لا تشينه العامية ، ولا يعلو على مدارك « أبناء عمومته » ، في القرى : المصرية أو العربية .

٣

لرنة الشجن في الروح المصرية لون فنى خاص . هذا الشجن الذى يختار مطالعه عادة من خلال أطر روحية ، وإن لم يوافقها الفقه الدينى - وأعنى الإسلامى أساساً - إلا أن ممارسيها يعتقدون أنها الدين الحق ، أو على الأقل ، لا يلتفتون إلى اعتراضات أصحاب الفقه الدينى على ممارستهم . ولعل من أوضح هذه الأطر : التصوف ، الذى يضرب بجذوره في قلب المصرى وروحه - تاريخياً ، واجتماعياً .

وليس يقتصر الأمر على التعبير الصوفى المباشر والمألوف ، في

نرى أن نورد نصها كاملا لدلالته - وحده - على هذا الوجد
المصرى «الصمد» كما يسميه :

بدايات الأغاني

« إلى فاطمة: أمي »

هل أنت غاضبة عليّ ؟

كم ألف زنبقة أحملها الوداد ، تعود نائمة إلى

ما زلت أنفص من مواجيدى الغبار ، ليصيح الصوت العنّ

أنا لست حلاج الزمان ، ولست «ذا النون» العنّ

أخطو على درب اللقا حذرا . . . فقليل ضاع أكثر من فنى .

سلطانة العرش المبتنع في سياه الجمر ،

هل أمضى إلى الحلف المذون ،

أم أسير إلى هزيم الرد ، في القلب النوى ؟

لنى اندلاخى بالصبايات المُلّ

واستمتمى باليأس رقرقا ، وعمولا على دمعى العصى

صليت مليوناً من الركعات

واحتمل الجبين شوائف نار الجوع

والشوق المذنب في يدى

لا شيء يميزنى سوى صمق المندوى في حنايا جانبيّ

كنتُ الكثير . . . إذا ضحكيت ،

وإذا حسبت ، فكنت أهرق في سمارك ، مغمض العينين ،

أخفى في ضفائرك الحبيبة ناظرى .

يا أيها الوجه المحمص في أنون شفاقتنا منذ الأبد

يا أيها الوجه المضمخ بالعصارات التى كانت بدايات

الأغانى ، وانتاضات الجسد

هل خلفتك مشية اللوح المخبأ في سماوات ألدخان ، فكنت

واحدهما الأحد ؟

يا أيها الوجد الصمد

لى مثل وجهك واللسان فكيف لا أدموك في صمق

الخروج بالزبد

. . . يا أيها الوجه المحمل برتماشات الفصول وبالدلى قد

كان ، أو ما يستجد

أجهر بتشيدى ، وتحف طريقى الكلمات

نذرتنى أمى للخضر ،

ألبسى شارات الريح ، وقال : اتبعنى ^(٣) .

« يا فاطمة الزهراء :

هذا ولد الموت المثلث أبع للطف ، وأزهر فيه نداء الأرض

المعطى للضم ، وللذم ، وأحلام الأبناء .

ها هو ينزع - فى حبك - درع الحاجة للفرّ ، ليسقط متصب

القامة - بين الفهم الجارح للرويا ، وعذابات الفقراء .

لم يترجل يوما من قدس وصاياك ، ولم ينظر أبدا لوراء .

فليرتفع الآن تشيدك فى القبر المجهول - لعل أهرق أين أراك ،

فيهدأ هذا الطائر فى صدرى الجمرى .

يملا حينه أخيرا ، من سمرك الحريفة ، يغلق دفتر غربته ،

وبعيد الشمر لأخوته الغرياء ^(٤) .

إن فاطمة الزهراء هنا تجمع بين ثلاثة أبعاد متمازجة :

١ - النموذج الروحي الصوفي : البتول ، أم الشهداء الذين

يحلون فى مملكة الروح - التى تتأسس فى قلوب المتصوفة ،

والفقراء عامة ، بالاختيار الحر - بديلا للملوك العالم الزمنى

المفروضين على العالم قهرا .

٢ - النموذج الأخلاقي العاطفي : مصر أم الشهداء الذين

يمثلون نماذج التضحية المجردة دون النظر إلى كسب مادى غشمل

بل التضحية النبيلة المتحققة .

٣ - النموذج الخاص الشخصى : أمه فاطمة التى يتوحد عن

طريقها بالنماذج التضحية العليا السابقة . والى عن طريقها

يتواصل «الأرثايب» الذى يعيش فى وجدانه : حلقة بعد أخرى

فى وحدة صوفية مألوفة وبراقة .

وفى إطار من هذا الشجن الصوفي الرائق ، يمازح

مهران - بقصيدة من الشعر الحر - هى : بدايات الأغاني ،

ويبدئها إلى أمه فاطمة - قصيدة ابن الفارض المشهورة :

سائق الأظمان ، يطوى البيد عنيّ :

- مُنيماً - عرج على كتاب عنيّ

فلتبش مشكاة الحقيقة في يدى . ولا تمنع

أن أكون لك المريد . . وكيف لا . . حتى الأبد^(٢) .

تسيطر على القصيدة صورة : الوجه/ الوجد ، التي ترفع الإحساس إلى درجة من الشفافية عالية ، لا تتحقق إلا فيما عرف في توصيفات المتصوفة بدرجة الكشف : «فلتبش مشكاة الحقيقة في يدى» ، للوصول إلى حيث الحلول الكامل الذى تمتزج فيها النماذج العليا جميعا في مركز روى واحد شديد التكثيف : النموذج الأموى الروحي : الذات العليا التى يتوجه إليها في قوله : «هل أنت غاضبة على؟» وهذا النموذج يأتى بدلا لفاطمة الزهراء في النص السابق - ليس عن طريق المغايرة ، ولكنها بدائل رمزية متماثلة ؛ والنموذج الأموى الأخلاقي : مصر : «الوجد الصمد» ؛ والنموذج الأموى الشخصى : «الوجه» . ثم تدور حركة هذه النماذج «في وحلة وجودها أو شهودها» عن طريق الترجه إليها بالضمير الموحى في تاء التانيث : ليتم في النهاية قبوله عن طريق (أو بالأحرى في «طريق» بالمعنى الصوري) التماثل : «في مثل وجهك واللسان» ، والإرادة : «لا تمنع أن أكون لك المريد . . وكيف لا ؟ . . حتى الأبد» ، من خلال مسيرة طويلة في المجاهدة ومحاولات التوحد ، والتواجد المادف للكشف .

لقد بدأ الشاعر من حيث انتهى ابن الفارض في يائته^(٣) :

ذهب العمر ضياعا ، وانقضى

بباطلا : إن لم أفر منكم بشئ

وانتهى ، إلى ما بدأ به ابن الفارض في تائيته الكبرى «نظم السلوك»^(٤) :

سكنتى حُبًّا الحبَّ راحَةً سُلْطَى

وكأسى : حُبًّا مَنْ عَنِ الْحَسَنِ جَلَّتْ .

فإذا كان من المؤلف وصف قافية «الياء المشددة الساكنة» بالصعوبة - وربما كان هذا سبب ندرتها في الشعر العربى - فإن مهرا لم يكن مضطرا إليها من حيث مقتضيات الشكل الفن ، حتى لو كان يهدف - واعيا - إلى معارضة ابن الفارض ؛ ولكن حركة هذه القافية - بالذات - تشي بالتفوق على الذات :

الغوص في أعماق النفس ، والعكوف على «الوجد» الخاص الداخلى : اليأس الرقراق «المتع» ، «الصمت» المدوى في «حنايا» الضلوع ، «الغرق» في سمار «الوجه» .

وإذا كان «الغوص إلى الداخل» هو جوهر الموقف الصوفى ، إلا أنك تحس بوضوح أنه في أثناء هذه الدورة الطويلة ، يتأى عن شكل تصوف ابن الفارض ، بانتقاله - قرب نهاية قصيدته - من قافية الباء إلى الدال ؛ وإن كان جوهر الموقف «الصوفى» واحدا بينهما : إنه الزهد في زيف العالم المتكالب على الحطام ، والمجبة الطاغية للمثال الذى يستحق نشدانه دون نظر إلى كسب شخصى : مائى أو معنوى . لذلك فإن مشرب التصوف لديه أقرب إلى روح ابن الفارض ، وإلى حد كبير : الحلاج الذى يستعذب الألم ، منه إلى ذوقيات «أبى عبد الله النفرى» في «المواقف» . وإن كان مهرا يتأثر - هنا وهناك في ديوانه - بإشارات للمواقف ، مثل قوله : «أوقفنى في الغسق الشاحب» ، أو : «أوقفه من في يده الأمر» ، أو : «الحضرة/الموقف» ، إلا أن الروح المصرية - أو المواجيد المصرية - تظل هى الغالبة على شعره في النهاية .

I

إذا كان الإنسان في حياته اليومية يفكر من خلال ألفاظ اللغة التداولية التى يستخدمها في التواصل الاجتماعى ، فإن الشاعر - في صياغته لنصه الشعرى - يفكر من خلال آلية أخرى ، تتكون وحداتها من الصور . فالشاعر - والشاعر الحديث بصفة خاصة - يفكر بطريقة «بكتوجرافية» أو تصويرية ، تظهر في تعبيره الشعرى : نصا ينشئ عالما من إبداع الشاعر ، تسرى فيه قوانين يفرضها هو ، لا تلك التى تفرضها قزياء العالم الموضوعى .

إن هذه الحقيقة تفرض تحفظين إجرائيين ، عندما نريد فحص الصورة في الشعر الحديث ، بشكل خاص ؛ التحفظ الأول : أن نتخلص من الترجمة المباشرة للصورة بين عالم النص ، وعالم الواقع ؛ لأنها إجراء يفسد تلقينا لهذه الصور ، ويحول دون تلوق النص تنوقا صحيحا ؛ لأن الصور في عالم النص يعثرها التفكير والتشيم ، ويعاد تركيبها بشكل لا تسرى عليه قوانين الفيزياء الطبيعية التى نألفها في عالم

توقفاً استقرائياً : يرصد جزئياتها ، وتراكيبها مفردة مفردة ، لذلك فإننا سنكتفى بالتنبيه إلى الخطأ يمكن أن نسميها بالصور السائدة ، أو المسيطرة . وهي بعمامة في هذا الديوان يغلب عليها التكوينات البصرية ، أو ما يمكن أن نسميه بالمجسمات ، إلى درجة سيطرة النزعة «المكانية» على تصويره بصورة غالبية .

تراوح التكوينات التي يقيم منها الشاعر عالم نصه الشعري بين سياقات ثلاثة . يتضمن سياقاً منها جدليات ، أو ثنائيات تضاد بين طرفين أحدهما سالب والآخر موجب — وإن كانت عوامل السلب أكثر من مبررات الإيجاب وأقوى ، تحت وطأة الإحساس بالإحباط والوهن الذي يحمسه الشاعر ، وتفرضه دواع متصددة بعضها شديد الخصوصية والأخر واسع العمومية — مما يشيع جواً من الحركية والحياة على صوره الشعرية ، وإن شاب تراكيبها جو المرارة والسوداوية .

يتضمن السياق الأول هذا النمط من الصور الذي يتحرك في اتجاه رأسى ، بين طرفي جدلية : الأعلى / الأسفل ، أو الصعود والانحدار . وعادة ما تكون القيم النبيلة مقابل الدناءة الخلقية ، أو الشاعر مقابل خصومه — أو بدائلها الرمزية — هما أطراف هذه الجدلية ، حيث : «عصفور النار / الغربان» ، والصقر / الدودة ، وطارئ الشمس / زناد الصباد وقع القطع ، والقمر / المخبر «الحارس الليل» ، والشفق / الريان / الجماموس الوحش ، والكرة النارية — شرنقة الضوء — / الكرواسات الصفراء وسيف السلطان ، والشمس / الظلام ، و«الرسول» — منقذ رأس البشرية من حبل جهالتها — وجد الحسين ، ثم الحسين الشهيد . وإلى ذر ، والبيت المكي / تجار العرب ، والسلاطين ، والبيت الأمريكي ، «الخ الخ . ويجب أن نراعي هنا نسبة الارتفاع : ف«عصفور النار» ، أو طائر الشمس ، أو حتى إضافة الطير إلى ياء المتكلم تحمل دلالة إرتفاع قيمية ، لا مكانية فحسب ، بينما تمثل «الغربان» مثلاً انحطاطاً قيمياً ، حتى لو كانت ذات رفعة مكانية نسبية . ومن هنا أيضاً : لا يكون في تعبير الشاعر عن وهن أو جبنه أو حتى سقوطه ، ما يشير إلى ترد معنوي ، بل إن الأمر ليدخل في إطار السقوط المأساوي للبطل التراجيدي .

ويأتى السياق الثانى بنمط من الصور تتحرك في اتجاه أفقى ، في جدلية : الأمام / الخلف ، أو اليسار / اليمين ، أو الشرق

الواقع . وهذا أمر يتعدى حدود المجاز في البلاغة القديمة ، إلى خلق عالم مواز للواقع ، ومغاير — بل مضاد أحياناً كثيرة — له . وإلا فكيف يمكن تلقى مثل هذه الصور من شعر مهران :

«هذى قرى القيدى الجديد تنام فاغرة العروق ،

تفط في عمق العواء

وجمع ساعات البلاد بلا عقارب

وجمع هذى الأرض كف واحدة

مضمومة منها الأصابع فوق أصناف الذين بلا خزائن أو أقارب
لا صوتك المحبوس في الأمعاء يشجى ساهراً — أضلاعه انكفأت
على بعض — ولا شعرى الخيل بالمرارة والرخالب .

فالكل غائب

الكل غائب

فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة

وصراخ سرب اليوم في الصالات ، والننوات والصحف
التي — أبداً — تهددنا بتضييق الرصيف ، وبإبتلاع البحر
للشهور ، والصمت المتأوب . (٨)

ذلك لأن البحث — في إطار المجاز — يقع حتماً خارج عالم النص ، فيستخدم آلية الترجمة نشداناً لـ «معنى» ما يقوله النص ، وهنا لا بد أن تضطرب الصور لأنها ليست صوراً «فيزيائية» مألوفة : فتحكم بالإحالة ، والكذب ، وكل أحكام عالم الواقع على «محاكاة» الشاعر لوقائع العليسية . بينما يخلق النص عالمه بقوانين «وقائعه» هو ، الفنية التي لا «تحاكي» الواقع بل تفكك عناصره ثم تعيد تركيبها برؤية فنية وموضوعية خاصة . إن مهران يضع قارته في رؤى كايوسية تصور مدى الفساد الذي حل بالقرى الجديدة «قرى القيدى» ، وإذا كانت القرية «وهي المنقلب الأخير للنقاء» ، قد وصلت إلى هذا الحال ، فليس عجباً أن تكون المدينة قد تحولت إلى هذا المسخ : بدا طينية أو صخرية — لا فرق — تحكم أصابعها على عتقك ، وأعناقك «الذين بلا خزائن أو أقارب» ، يحف بها سرب من اليوم يتعق في هذا الاحتفال الدموي الرهيب .

التحفظ الثانى : أن مبحث الصورة — إذا لم يكن البحث خالصاً له ، كما في حالتنا هذه — لا يمكن أن يتوقف أمام الصور الجزئية

من خلال دوائر : ثابتة أو مدومة . وهذا هو سياق الحصار المقام ضد روح الشاعر وأحلامه ؛ إنه سجنه الخاص : العزلة — المادية أو المعنوية — ، (ويجب — هنا — الانتباه إلى حقيقة الارتباط بين الخاص العام في الانتباه الفكري للشاعر ، حيث إن أزمة الشخصية إنما تأتي من خلال الأزمة العامة للمجتمع ، وحالة التردى المسيطرة على الوطن ، لذلك فإن ضمير المفرد — دائما — إما متضمن في ضمير الجمع ، أو مرشح له)

ونلاحظ هذا السياق بوضوح من خلال تشكيلات تتفاوت في الحجم كما تتفاوت في الطبيعة — فقد تكون حفرة باتساع الوطن ، وقد تكون بحجم النقطة ، وقد تكون شيئا ماديا ، كما تكون أمرا مجردا ، ومن أمثلة التكوينات التي تقع ضمن ذلك السياق : « تجويف الأيام ، هزلت كمجدوم ، كثيرة هي الخوازم التي بلا قصوص ، هذا زمني المجذور/مرسوم بالفرح النارية ، تكوم الأطفال في قاع الوطن ، هذى الصدور البور مغلقة ، الحلق مسدود ، أبعد كالقرحة ، من كوة كوخى ، يكوئنا صفائح فارغة ، تشق قسائم عصر صدى ، وكيف نفارق هذى الجحور ، فوق حوالب الصمت المتسلط ، أنجد كل مساء في شرقتي » ، ولقد صارت هذه العزلة الحصارية عادة نفسية تلازمه ، حتى إنه عندما يحلم بالخروج من هذه العزلة الأرضية ، لا يستطيع أن يتخيل إلا عزلة «سماوية» ينتشرق فيها : «أحلم أن أستدعى أبعد نقطة ضوء في الكون . تنتشرق فيها !» .

وتتواشج العلاقة بين هذه المحاور — عبر سياقاتها الثلاثة — على أساس فكري ، مثلها هو الشأن على أساس التشكيل الهندسي للكل ، أو «مفردات التصوير» . فمحور الأعلى/الأسفل يضم المفردات الرامزة لقيم الرفعة والانحطاط على المستوى الأخلاقي ، وهو يسقط على محور من المحورين الآخرين : إما على محور امتداد الأفقى ، فيكون حديثه آنذاك على مستوى الحلم ، أو الأمنيات ؛ وإما على محور الدوائر المغلقة أو اللدومة ، متحلنا عن الواقع — خاصا أو عاما ، أو لنقل : خاصا خلال العام ، أو عاما مشيرا إلى الخاص — وما يضيق عليه من أزمنة طاحنة . ولعل في هذا النص ما يوضح ما نذهب إليه .

يقولون جرح ، ولكن

والغرب ، أو بصورة محددة ؛ الصواب والفضيلة مقابل الخطأ والعار . ويتضمن هذا المحور مفردات تصويرية للنجع مقابل المدينة ، والجبل الشرقي — الذى يجمعم في صدره — مقابل الجبل الغربى — الذى يجبره باستحالة التغيير — ، والفقر مقابل الأغنياء ، والتمسك بالشرف مقابل التردى في الحيانة والعهر . ولنلاحظ هنا أن هذا المحور لا يتضمن ثنائية الشمال/الجنوب في موازاة ثنائية : الشرق/الغرب ، على الرغم من وجود أمام/خلف ، في موازاة يسار/يمين ؛ ذلك أن الثنائيات الثلاثة يمكن أن تتحمل دلالة فكرة ذات بعد رمزي يريدها الشاعر ، وقد حملها ذلك بالفعل ؛ يعكس هذه الثنائية الرابعة ، التي ستكون دلالتها الرمزية «سابقة التحجيز» نقيضا فكريا لما نلر الشاعر نفسه له من يقين عقدي . نتيبن أنه يتجاهل هذا المحور عامدا ، (وكان يمكن أن يأتى لديه في عدد من المواضع : في حديثه عن النيل ، أو عن أصله السوهاجي «الجنوبى» ، وعن أهله في النجوع ، « وهى كلمة جنوبية — صعيدية — أصلا » ولكنه لم يذكر أبدا «الشمال/الجنوب» في جدلية تضاد .

ولعل ذلك قد منحه مادة بناء صورة أكثر أصالة : حين يذكر النيل بوصفه مكوئنا عاما لخريطة الروح ، وليس امتداد مكانيا من الجنوب إلى الشمال : إنه «اليفظان في (كل المواقع) ، وهو الذى يتراجع «إلى الصف الأخير» حين يتخلف المصريون ، والذى «يجيد» حين تعمل القوى الدولية على استبعاد الدور المصرى من القضية العربية ؛ فهو في الواقع تجسيد الانتباه المصرى العام ، وليس محض موقع جغرافى «مكاني» :

ومن أبعد النهر المجوز عن الأصابع

... وهن الجلود ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير ... ؟

أم حينه ، فلا يمانع !؟

وأنا الذى هايته يظان في كل المواقع . « [ص : ١٧]

حقا لقد ذكر «الشمال» وحده ، دون أن يكون في إطار ثنائية تضاد ، ولكنه حرص تحت ضغط هذه الفكرة بالتحديد — على أن يأخذ المخيلة إلى أبعد نقطة من الشمال ، «والبست الأرض زيتتها ... من هبات اليهود . ويرق الشمال . البعيد ... البعيد» !

أما السياق الثالث من مفرداته التصويرية فيأتى بنمط يتكون

صياغة الحياة الروحية لمجتمعه ، وتشكيل رؤية الحقيقة في عصره ، وليس ذوق أمته فحسب ، بل ربما كنا أكثر قربا إلى فريق من النقاد العرب القدماء الذين فصلوا بين مقاييس العمل الأدبي — والشعر بخاصة — من جهة ، وبين قيم الأخلاق والدين من جهة ثانية^(١١) . ومع ذلك سيبقى لمضمون العمل الأدبي قيمة كبيرة — من وجهة نظرنا — في تشكيل مستوى « الشعرية » فيه .

« إن قضية العلاقة بين الوعي والحياة تكشف عن حقيقة أن : ليس الوعي هو الذى يحدد الحياة . بل إنها هي التى تحدده » ، ومع ذلك فإن تطوير الحياة يتوقف على الوعي باليات التطور وقوانينه الحاكمة . وهنا تقوم العلاقة بين الفن والواقع : فإذا لم يكن الفن جزءا من الآليات التى تتماهى عملا مباشرا في تطوير الواقع ، فإنه عامل أساسى في تشكيل الوعي الإنسانى بواقعه . وإذا كان تطور علم الجمال يمثل تاريخ نزوع الوعي من الذاتية إلى الموضوعية ، في محاولته الوصول إلى تحديد علمى لمسألة « الجميل » ، فإن ذلك يمكن أن يهدينا إلى قضية مركزية : هي أن « الفن » بوصفه جزءا من « الوعي » — إنما يتم تشكيله في إطار « الواقع » ، ولكنه يعود إلى هذا الواقع في محاولة لقيادة الوعي به ، مستهدفا تطويره .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم محاولات التفضيل المتأخرة في المحاور الثلاثة : فالتحول بموت الفلسفة ونفى التطور الاجتماعى (أو إيقافه عند الوصول إلى مرحلة الرأسمالية) في وضعية أوجست كونت ، على مستوى الوعي ؛ ونفى علاقة الفن بالواقع في الفن الخالص ، وعد النشاط الخلاق في الفن ضربا طفليا من اللعب ، على مستوى نظرية الأدب ؛ ونفى الحكم وإهمال القيمة الجمالية في النقد النبوى ، على مستوى الحسن الجسمانى ؛ إنما تمثل حلقات متعددة ضمن سلسلة واحدة : هي سلب الفن دوره المهم في تطوير الوعي — وبالتالي الإسهام في قيادة التطور الاجتماعى — اتساقا مع الهدف القديم الذى يسعى إليه أصحاب المصلحة في تعجيد ذلك التطور عند المرحلة التى وصل إليها^(١٢) .

فإذا كانت طبيعة إدراك الجمال تعود إلى الذات أكثر من كونه صفة في الموضوع — كما يقول سانتيانا^(١٣) ، وإن كان — بوصفه فاعلية — يتوجه من الذات نحو الموضوع ، وإذا كانت الذات نفسها — بوصفها مركبا من ذكريات وخبرات ماضية ،

هو القتل بمضى بسدب السرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف .

فكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن نفرغنا صرخة البوق إن أذنت للبحور ؟

فتمسك بالليل حتى يطول : ففيه الهكاه ، وفيه الشراب للغنى ، وفيه المراد — إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمتنا مقاصيرهم بالشارف .

وكيف تفلق هذى الجحور ، وفي السهل تجريدة للمعمل ، وحراس خائف ؟

ولا وردة الثار عادت تشم ، ولا الصقر أبقي جناحه درعا يصد العواصف .

ولم تمش ميلا — يعسر منا الجيباء — إلى حيث أبراجهم في العواصم .

ولم تنوضأ بماء الشهادة ، أو حفظ الناس فاتحة للتصادم .^(٩) .

فنحن نرى التشكيلات البصرية :

أ — الدوائر : الجرح ، الجحور ، السهل (الذى يتحول إلى دائرة — وليس امتدادا رأسيًا — بتحييز تجريدة المعيل فيه)

ب — الامتداد الأفقى : درب الرواح ، المشى « ميلا » على درب الجهاد . وهو يمثل المخرج المستحيل من أزمة الدوائر ، حيث : القتل يقطع درب الرواح ، ويميل الجهاد قفر من الماشين

ج — الامتداد الرأسى : الصعود إلى ذروة العيش ، وردة الثار ، الصقر المجنح ؛ وهذه هي القيم التى يقوم عالم « الدوائر » حائلا دون بلوغها .

■

إن نفي المضمون من إطار العمل الفنى — والشعرى بشكل خاص — لا يتطوى على هدف مضمون فحسب ، ولكنه يدمر الأساس الذى يقوم عليه النشاط الأدبى أصلا .

ونحن لا نعتقد في هذه المقالة على الأساس الأخلاقى الذى اعتمد عليه مؤلفا كتاب «نظرية الأدب»^(١٠) : حين رأيا أن النشاط الفنى بعامه أسمى شأننا وأخطر أثرا من أن تقتصر في النظر إليه على الجانب الشكلانى فحسب ؛ أو أن نأخذ من وجهة نظر «الفن للفن» أساسا . ذلك أن للفن دوره الرئيسى في

نقص من الأوجاع يحويها ، ويلتهم الباشاة .

من أبعد النهر المعجوز عن الأصابع

... وعن الجلود ؟

من ذا الذى أخراه بالصف الأخير ..

أم حيدوه ، فلا يثور ولا يمانع ؟

وأنا الذى عايتته بظان في كل المواقع

وعرلته ؟ والنجع منكفىء عليه ، يلهب فيه مرارة الصبار في ليل

المواجه .

ويحك في صف الحجارة ظهره المكشوف للعيات ، والحفراء

والجوع المتابع ،

وهو - إلى جانب أهله - يقف صفا واحدا ، ذلك لأن

الأعداء يقفون أيضا صفا واحدا ، فإذا يلتقى من يبيعون الوطن

في الداخل ، بمن يشترونه منهم في الخارج مكونين فريقا واحدا

يقف في مواجهة الوطن : ناسه وحرته ومستقبل أجياله ؛

لا يجد مهرازا بدا من مواجهتهم ، من حيث يقف هو في الصف

الدافع عن الوطن : ناسه ، وحرته ، ومستقبل أجياله :

أنا لم أقرب شيئا مما حرمت ، سوى أن أتحاز

لأبناء عمومى المجدولين من السفى الناشف ، والوفى الأحمر ،

والمجدولين بثورا سوداء

فإذا كان هذا على مستوى : الشخص :

والوطن/الإقليم - والقطر ؛ فإن الأمر لا يختلف - سوى في

مظاهر لا تعنى السطح - على المستوى القومى كله معنى -

هو حلم المنطقة العربية كلها ، وليس لقطر واحد بذاته : فكل

قطر من المنطقة العربية يغيب في الأثااط نفسها ، ويعانى القيود

ذاتها .

لما دمنا - جميعا - غمر بحالة واحدة من :

هو المهرق دمتا أجمعين ، فليس يفرق بين القبائل ..

فلم يسقط العرب سهوا

ولكن ... شربنا الردى في العمام .

وإذا كانت هذه الحالة تجعل :

جميع أرضك - أيها العرب ، لو تدرى - نجيم !! .

فلا غرو أن نحيا أحلام واحدة - على اتساع رؤيته وشموها

للوطن/القوم - في خياله ، وأن يكون منتظرا شكلا واحدا من

ومشاعر واحتياجات حالية ، ورغبات وأهداف مستقبلية - إنما

يتم تكوينها داخل مجتمع ذى تاريخ وخبرات ماضية ، وتقاليـد

وفعاليات قائمة ، وطموحات وأهداف مستقبلية كذلك ؛ فإن

النشاط الإبداعى للإنسان فى الفن : إنما يقوم من خلال

«الإدراك الجمالى» فى الذات ، متوجها إلى الفعل الموضوعى فى

المجتمع . أى أنه يتشكل داخلا لذات - من الواقع -

إدراكا ، ويتجه خارج الذات - إلى الواقع - رسالة ؛ ويمثل

المنتج الإبداعى - أو النص - هذه الحركة الدائبة بين الذات

والواقع ، أو لنقل : حركة الذات داخل الواقع أخذاً وعطاء .

فلماذا ما أغفلنا - فى النص - رؤية هذه الحركة فلنأنا نهدر النص

فى حقيقة الأمر لصالح العلاقات البلاستكية التى تشكلها اللغة

على سطحه ، ونضيق أساس قيام «الشعرية» التى نهجد فى

البحث عنها . فالشعرية التى تهدف النقد الحديث إلى الوصول

إلى أسرارها لا تقوم فى الشكل فحسب - وإلا ما اشتكى النقد

اللسانى من تعدد كشفها^(١٤) - ولكنها تقوم قسمة بين : قيم

الشكل الفنى ، وقيم المضمون الاجتماعى فى وقت واحد .

وهكذا يقف المضمون إلى جوار الشكل الفنى متساندين فى

تكوين المحصلة النهائية لجماليات النص الشعرى^(١٥) .

لقد أمضى مهرازا عمره كله يحمل أشجان الوطن :

الإنسان ، والعدل ، والحرية . ولا تتحقق الحرية للإنسان إلا

إذا تحرر من الحاجة التى تستذله : لا بالاستغناء عما يحتاج ،

تحت شعار «القناعة كنز لا يفنى» ؛ ولكن بتوفير ما يحتاج إليه ،

فهذا هو حق فى الوطن .

بواجبنا الديوان بحيلة الشاعر فى المدينة الصخرية القلب ،

التي تخنقه ؛ وبجياة «إخوته» الذين غادرهم فى «نجوع»

الصعيد ، يحنون أيضا ، والشاعر وإخوته يعانون «حالة»

واحدة من الاختناق : هى أنهم لا ينالون فهمهم من ثروة

الوطن ، التى يبدها الذين يبيعون كل شيء : الشرف ،

والكرامة ، والوطن - ذاته - أرضا وناسا :

«ضىء عليك المعطف الشوى وانتهى لأيام المكائد

فالعليم يطرنا مصائد

لا شيء يغرينا بتقصير النهار ، ولا إطالة ليلنا

والحلم قد فقد ارتماشه

الخلاص ، يعيد إليه - على المستويين : القبطي والرومي ، كما هو على المستوى الشخصي - حقه في الحياة :

منح محرم من الظل ، يحمي العيون من الصرصر القاتلة
فذكروا الذي قد مشيت إليه قبائل قد أنكرتا البطون !
مرابطكم ليس فيها خيول

وأن حضرتم ، فلن يخرج القهر إلا الدماء
هنا حيث تنزل كل الصواعق فوق رؤوس الملوك
يلذب قرانا التي أنسدوها ، وكل الدماء التي ميعوها .

هنا ، حيث لا يستطيع أمير الجيوش الفرار
ولا كاتم في السبي ، يعطي الأذلة أوسمه للفخار
فكلهم في ثياب يزيد ، وكلهم باع أم الكتاب
قيصرة تحت بيض القباب

خراج الشعوب لديهم
هو النفط قاعدة للسقوط
وقبحة فوق رأس أجبر : وليديو يلو ط حقل الكبار
تراك نجمة ؟

تلق قمام عصر بدى ،
وتفتح أقال عصر صدى ؟
هنا حيث أنت . . .

تحت في الغمد سيف الوليد
والبست الأرض زيتنها . . من هبات اليهود . .
وبرق الشمال البعيد . . البعيد

وأعطرها رب هذا الزمان ، بما في غزائه من صفار الطفلة
وروث حضارته ، والجنون البهيج

وخدرها أخطبوط النيون ، فلاقت بستندسه المستقر
فحيننا تنز ،
وحيننا تنز

وحين تنق الطبول وتصهل بالموت هبر البراري خيول الوعيد
ويشتد الموت فوق الرؤوس ، يسوق المخيم إثر المخيم صوب
الشتات ؛ ويبدأ سفر الخروج .

بطلق حراسنا المتمدنون الأصابع ، أو يمزون فيسطع لحم

الجواوى ، فيبقى على حرصات الديار ، ويمشوا الخليلج
تري هل نجمة ؟

هو البنى مذ الزموك الفغاز
وغصت ثعالبهم بالشار
فراريك ماتت ، وأصبحت وقعا خفوتا لقادم
وحرقا وحيدا يراه الزمان القمء
ووارته في ليلها للمستبد . . . حلقو الأحاجم .

.....

يقولون جرح ، ولكن
هو القتل يعض يسدرب الرواح ، إلى حيث ألقى ملوك
الطوائف
لكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن نفرغنا صرعة
البوق إن أقتت للبكور ،

فمنك بالليل حتى يطول ، فيه البكاء ، وفيه والشراب
المغلى ، وفيه والمرارة إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمنا
مقاصيرهم بالبخار .

وكيف تفارق هدى الجموع ، وفي السهل تجريدة للمعيل ،
وحراس خائف ؟

ولا وودة الثار ، عادت تشم ، ولا «الصقر» أبقي جناحيه درعا
يصد العواصف .

ولم تشم ميلا ، يعفر منا الجياه ، إلى حيث أبراجهم في العواصف
ولم تنوضأ بماء الشهادة . . أو حفظ الناس «فاتحة» للتصادم أ
أبا خر . . ما عايشه بلمان !!

■

لقد كان عليا بالوسيلة التي تؤهله - على المستوى الفردي ،
دون اهتمام بالفضيلة العامة ؛ كما أهلت كثيرين - لرغد
الحياة . ولكن ، أيمكن لإنسان له قلب يعرف معنى الشرف أن
يقف موقفا كهذا :

هل أخرج من نفق ، وأزور ما قد زور من قبل ، وأمضى .
كالبرص المقرف ، مكشوف الصورة ، لا أعجل من هذا
الطفح ؟

لاختلف الأمر :

فما صاروا حكاما ،

أو حتى وجدوا !!

هكذا يقف محمد مهران - في هذا الديوان الأخير - جامعا تجربة مسيرته الشعرية والنضالية معا ، ومن المهم أن نلاحظ حركة التطور والثبات على المحورين جميعا : فأدواته الشعرية - من ترميز ، وتشكيلات ، وثقنيات فنية - في تطور دائم نحو التجويد ؛ على الرغم من ثبات مصدر مادتها ؛ وهو الحياة والروح المصرية الخالصة . أما تجربته النضالية فموقعه منها ثابت لا يتغير إذ يقف - منذ صدر شبابه ، ودواوينه المبكرة - في الموقع نفسه : في صف إخوته « المجدولين من السعف الناشف ، والولف الأحمر » ، طلبا للعدل والحرية : حرية الوطن ، وحرية الناس ، إلا أن هذه الرؤية - وفي هذا الديوان بصفة ملموسة - قد اتسعت لتشمل - إلى جانب إخوته في النجع ، ثم في مصر عامة - إخوة له آخرين : إنهم الإخوة الذين لم يكن يتوجه إليهم من قبل ، العرب .

ولكن العرب الذين اتسعت الرؤية لتشملهم ذوى توصيف خاص : إنهم ليسوا عرب الأرصدة والبارات والسيارات الفارهة ؛ بل هم العرب الفقراء : لتقل إنهم عرب التاريخ ، الذين صنعوا التاريخ الإنسان القديم للعدل والحرية مثل أبي ذر ؛ وعرب المستقبل ، المرشحون لصنع التاريخ الآتي للعدل والحرية ، أي الذين يقفون في الصف المواجه لأرباب الأرصدة ، والبارات ، والسيارات الفارهة .

هل أطرح سقى العريان ، لألبس برقة أفلام شبت .. شابت في

العار وفي القبح ؟

يا لؤام ، أجيوا

هل هذى خارطة بلاد .. أم قائمة سوداء ؟

هل هذا آخر صبر الشعب المصري ، على ما فيها

التجار/ الأمراء/ الرؤساء ؟

هل هذا ما قدمنا منذ حراء .. إلى آخر رايات الفتح ؟

أو ما سار إليه ، إلى الطائف ؟

وهو في النهاية - يرغم كل هذا الظلام ، أو لتقل : يسبب كل هذا الظلام - لا يلجأ إلا إلى الأطفال - عثلين في أطفال القدس ، ثوار الحجارة - الجيل الذي لم تلوثه القيود ، ليضع آماله وآمال الأمة فيهم :

« هدى الأحجار المستونة

... لغة الله ينزها في ليالات القدر

... على أطفال غيم ا

•

يا ثمر الببارات ، ويا لؤان التخيم ... تقدم

وأديروا - يا صبية حارات القدس - مفاتيح جهنم

يا أطفال الموت العربي .. الرسمى ، اتمدوا

لا نفع بآباء ولدوا في القيد ، وعاشوا في الأسر ؛ وإن جاهدوا

ناحوا كاللغضاء ، وإن عطشوا شربوا في أحنية مقدم ا

لو أعطينا بعض حجارتك ، أيام طفولتنا ... لاختلف الأمر .

الهوامش:

- ١- راجع - مثلا - قوله ص - ١١٨ .
يا هذا الواقع في الصلصال ، يتأنيك ضلال وضياح ..
جبني ، وسياح .. صمقي ، ودهاء يراعي : أن
تتجلى ، إن حل لتمام القوم النمش !
- ٢- ص . ص : ٣١ - ٣٢ .
- ٣- ص . ص : ٣٩ - ٤٠ .
- ٤- ص . ص : ٦٠ - ٦١ .
- ٥- ص . ص : ٩٥ - ٩٧ .
- ٦- ديوان ابن الفارض : ص . ص : ٤٥ - ٦٢ .
- ٧- نفسه ص . ص : ٨٣ - ١٧٢ .
- ٨- ص . ص : ١٦ - ١٧ .
- ٩- ص . ص : ٤٨ - ٤٩ .
- ١٠- ريتيه ويليك وأوستن وايرين ، ص . ص : ٣١٣ - ٣٣١ ، الفصل الخاص بالتقييم ، والقضية تطرح أيضا في الفصل الخاص بالأدب والمجتمع ص .
ص : ١١٩ - ١٤٠ .
- ١١- إن الفصل بين القيم الفنية والقيم الدينية مستفيض في أعمال نقادنا القدماء ، مثل عبد الله بن الممتر ، وأبي بكر الصولي ، كذلك على سبيل المثال
القاضي الجرجاني في « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ص . ص : ٦٤ وماحواها ، إذ يرى أن الدبابة ليست عباراً على الشعر ، فلأنها كانت كذلك ،
وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يحى اسم أبي نواس وشعره الجاهلية ، وكعب بن زهير وعبد الله بن الزبير من النواوين ،
ويستعرض إحسان عباس هذه القضية وتغير مواقفها عبر العصور العربية المختلفة ، في كتابة القيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، مواضع معرقة .
- ١٢- في تفصيلات ذلك ، راجع : أحمد السمندي ، نظرية الأدب ، ص . ص : ١١٩ - ١٤٠ ، ولكتاب البحث دراسة - تحت الطبع - بعنوان : في نظرية
النص الشعري .
- ١٣- الإحساس بالجمال ، ص . ص : ٦٢ - ٦٥ ، ٧٠ وما بعدها .
- ١٤- راجع على سبيل المثال :
أ - استعراض جون كوهن لهذه الصعوبة في كتابه : بناء لغة الشعر ، وبخاصة ص . ص : ٣٦ - ٣٧ ، ٥٠ - ٥٧ .
ب - بدايات كتاب عبد الكريم حسن : البنية الموضوعية في شعر بدر شاكر السياب - ص . ص : ١٣ - ١٧ وفيها ملاحظات هامة باللغة
الفرنسية الشهيرة . ج . جريسي ، ففيها شكوى مريرة من أن الدرس اللساني البحث لا يمكن الوصول إلى السر الذي يجعل الشعر
شعرا . كذلك ملاحظات ديفيد كوهن - ص . ص : ١٧ - ٢٢ ، وفيها الشكوى نفسها .
- ١٥- راجع جون كوين ، السابق ، ص . ص : ١٩ ، ٣٩ - ٤٤ .

المراجع:

- ١- إحسان عباس - : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٨ .
- ٢- أحمد السعدني - : نظرية الأدب - ج ١ مقدمة في نظرية الفن ، مكتبة الطليعة - أسبوط/مصر ١٩٧٩ .
- ٣- جورج سانتانيا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ، د . ت .
- ٤- جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء - القاهرة ، د . ت .
- ٥- ريتيه ويليك وأوستن وايرين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق ١٩٧٢
- ٦- عبد الكريم حسن - : الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٣ .
- ٧- القاضي الجرجاني : على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق عبد الفضل إبراهيم وآخر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي - القاهرة
د . ت .
- ٨- عمر بن الفارض : ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الحافظ محمود ، دار المعارف - القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
- ٩- محمد مهران السيد : طائر الشمس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩١ .

الحرية والجبر في أدب الغيطانى قراءة فى : رسالة البصائر

يوسف زيدان

مرثية المهجّاج

تحتل رسالة البصائر فى المصائر مكانة خاصة بين مجموعة أعمال جمال الغيطانى الإبداعية ، وتمثل تطورا مهما فى تقنية الكتابة عنده ، باعتبارها خطوة أخرى فى محاولة الغيطانى الدؤوب . . أعنى محاولة اكتشاف أسلوب للفصّ يتأسس على التراث ويجاوزه .

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثى التليد «رسالة البصائر فى المصائر» وهو العنوان الذى ستوقف عنده بعد قليل ، فإن الرواية تعالج قضية شديدة المعاصرة ، فهى مرثية مطوّلة للمهجّاج المصرى الذى وقع فى النصف الثانى من السبعينيات ، ولا تزال آثاره باقية إلى اليوم . وهى تنويع لحق حزين على نعمة «ما شاء الله كان» تلك النعمة التى ابتدأت وانتهت بها الرواية ، وكأن الراوى قد أسقط فى يده ، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذى كان ، وبكاء الزمن الذى هو كائن . . وما بين الرثاء واليكاء ، تتوالى الصور والوقائع راصدة أحوال الخلق ، حاكية بعض ما جرى بديار مصر التى شاء الله لها أن تفتح وتفتح من جلدها ، حتى تكاد ملاحظتها تتلاشى فى غبار الانفتاح .

بدافع مني ، لم يطالبني بذلك صاحب أو إخوان ، لم أسع بغية كسب أو شهرة ، إنما شرعتُ والقلب فيه ما فيه . . . هو إذن يرى الكتابة فعلاً حراً لا يرتبط إلا بتفريغ الهمم ، ولا ينبغي بالكتابة إلا «الأمل» في تبدل الأحوال . . . وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواء الغير أو خالفتها .

قطع :

في ظهيرة قاهرة قافلة ، جلستُ مع الغيطاني في ركن عتيق منزي ، من تلك الأماكن التي لم تندثر بعد . . . وجرى بنا لسان الحوار في كل مضمار ، حتى ابتدرته بسؤال وقع منه موقعاً . سألته عن تلك الوقائع التي ذكرها عن نفسه في روايته «كتاب التجليات» كيف لم يراع ، وهو يذكر أدق التفاصيل والخفايا ! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله ؟

اختلجت بعض المشاعر في عين الغيطاني ، وشعررتُ باصطلام عيون تحت صفحة ملامحه الهادئة . وقد نظر نظرة في البعيد ، ثم قال : حين أكتب ، لا أفكر في أحد !

وصل :

لحرية الكتابة والتدوين تاريخ طويل في أدب الغيطاني ، فهو ينظر للإبداع على أنه فعل حر يواجه الأديب به العالم . ولقد واجه جمال الغيطاني القهر في زمن عبد الناصر بروايته «الزيف بركات» التي اعتبرها النقاد إدانة لحكم عبد الناصر وشهادة ضد وطأة القهر السياسي أيام الستينيات ، واعتبرها هو : صرخة رفض لكل قهر في أي زمان . المهم هنا ، أنه جعل الكتابة فعل مواجهة ، وإعلان حرية ضد عتمة القسر .

وعاد الغيطاني في السَّفر الثالث من التجليات إلى أحضان عبد الناصر ، الذي صار فكرة وحلياً بعيداً ، فصحه في رحلة عروج صوب تخيل أدان خلالها السادات الذي أسجى البلاد والعباد كبدي مترهل ينخر فيه الدود واليهود . بحسب رواية أمل دنقل - وأصاع مكنون الروح العامة ويُدَّعَى ما كانت مصر تحتشد له طيلة نصف قرن . كانت الكتابة أيضاً : فعل مواجهة ، وحرية رفض .

وفي «رسالة البصائر» يستكمل الغيطاني ما بدأه من قبل ، فيواجه بتدوينه الرسالة ، ذلك الهوس الهجاسي الذي اجتاحت

ولما كانت الرواية تثير - بقوة - قضية الإنسان وهو يواجه «تغير العالم» فقد رأينا أن نتوقف عند رؤية الغيطاني للعالم ، من خلال تلك القراءة التي ترصد تآرجح الغيطاني بين الحرية والجبرية ، لنرى الجانب الذي غلب عنده في النهاية . . فالحرية والجبرية في نهاية المطاف ؛ وجهان لرؤية الإنسان للعالم ، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدرة/المختارة . . مواجهة الفرد للكون .

يسنسلك في تسجيل نتاج القراءة مسلماً خاصاً ، فنعرض لتفاصيل رؤية الغيطاني عبر الفصول والقواطع ، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية في إشارات . أما الدقائق والرفائق الواردة فيها ، فهي للمحات !

فصل :

بدأ الغيطاني بديباجة - كالأسلاف - حدّد فيها دواعيه التي حدث به لخط الرسالة ؛ وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده ، فقال ما نصّه :

« يا أهل الوقت الذي لا تعرف من أمره شيئاً ، يا أهل أزمته لن نبليها ، ستقصّر عنها أعمارنا ، يا من تستمعون في دهر خلا منا ، ومن آثارنا . . اعلموا أن ما مرّ بنا ثقیل ، وأن ما عرفناه مضى وما قاسيناه صعب ، مر . هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقد انقلاب أحوال ، وأموه غريبة ، وبلايا ثقيلة ، وتحولات شملت جلّ القوم ، وقد عنايت ذلك ، قاسيته ، تضاعف همي ، ناه وقتي بما عرفته . . هنا خطر لي أن أقيّد ما أعرفه ، ما عنايته عن قرب ، أو ما ألمّت به عن بُعد . »

ويظهر أول جوانب القضية التي نرصدها ، حين تلوح في الديباجة ملامح حرية خاصة ، هي «حرية التدوين» . فالغيطاني يخرج عن عادة الأسلاف من كتاب الرسائل ، أولئك الذين يذكرون في ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا «إستجابة لإلحاح بعض الإخوان» أو «إجابة لسؤال واحد من أهل الزمان . . » وغير ذلك من الإشارات التي تجعل تدوينهم مرتبطاً بفعل من الخارج . يخرج الغيطاني عن ذلك ، فيؤكد أنه : «أقدمتُ وأهـ

والمنحنيات الحادة ، والانقلابات العاكسة ، حتى البديهيات انكفأت . فهل ينظر الغيطان إلى كل عقد ، على أنه دورة زمان ؟

فصل :

حين ابتدأت الدائرة الأولى في الالتفاف ، حول قصة «عم عاشور» الذي يعمل حارساً لمنطقة قاهرية عتيقة تضم بيمارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برقوق . بدا الغيطان كأنه يؤكد صلاية موقف الإنسان تجاه العالم ، فعاشور هذا الذي يحرس التاريخ العام ، ويحافظ على التاريخ الخاص — حيث ظل محتفظاً بالغة التي حملها أبوه عند نزوله القاهرة لأول مرة — هذا الرجل يبدو مثلاً لصلاية الإنسان ، ورسومه ، لم يفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين : الأولى حين حاول بعضهم رشوته ، والأخرى حين رأى أجنيين يتبادلان الهوى في القبة !

ولا نكاد نستزل مع سيرة الرجل ، حتى يصدمنا الراوي بتحول عارم في كيانه . فسرى «عم عاشور» وهو يتاجر في العملة ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين يطفنون الشبق بأعلى قبة المسجد . تحول قاسم ، رهيب ، أراد الراوي أن يصدمنا به ، ويزعزع مستقر هدوئنا ، ليدخلنا بعد ذلك في عالمٍ مقبضٍ ترفرف عليه أجنحة الجيرة الثقيلة .

قطع :

كثيراً يلجأ الغيطان لتقنية الصدمة ، وقد فعل ذلك بمهارة شديدة في رائحته «الزيتى بركات» . مرة حين صدمنا بحقيقة أمر الزيتى بركات نفسه ، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المستترة تحت قناع الصلاح . ومرة حين اختتم أحد فصول الرواية بصوت «النادى» الذي ظل يردد أن «زكريا بن راضى» اعترف بجرائمه بمحض إرادته دون إجبار . ثم بدأ الفصل التالى بعنوان : وقائع تعذيب زكريا بن راضى .

وصل :

كان التحول إلى الجبرية في رسالة «البصائر» ناجماً عن ورود الأحوال الشداد ؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتمال .

قلوب العباد فتركوا البلاد وتشتتوا في المكان . أراد الغيطان ألا يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذي كاد أن ينطمس فحكى ما حكاها لتثبت الصورة الماثلة ، ولينفذ بالصبر في المصير . وتلك هي حدود الاستطاعة ومنتهاى الحرية لديه . أما الجبرية ، فالحديث عنها يطول

إشارة :

تقع رسالة البصائر في منطقة وسطى ما بين حدود الرواية وحدود المجموعة القصصية . ويبدو أن الغيطان أساساً لا يعترف في الأدب بحدود مرسومة — فهو لا يلبث بعد ديباجته أن يقدم مجموعة متواليّة من القصص القصيرة التي تبدو منفصلة ، وكأن القصة الواحدة دائرة بذاتها ، تلتف حول محورها الخاص . لكنه بطول النظر لمجموع الدوائر ، نلمح خطأً دقيقاً يصل بين محاور الدوائر وينظمها في عقد واحد . فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول . وهو كثيراً ما يشطر الدائرة ليفسح المجال أمام ما يسميه بالخرائى ، وهي مفتحات قصصية تتعلق بدائرة القصة/المتن ، لكنه لا يلبث أن يتوسّع في الحاشية حتى يدخلها في المتن ، أو يجعل الحاشية متناً . وثمة أمرٌ هندسى آخر ، هو أن الغيطان كثيراً ما يمد من الدائرة السابقة خطأً ، يقع بنهايته داخل حدود دائرة لاحقة ، وهذا شكل آخر من توالى اتصال الدوائر !

لمحة :

عنوان الرواية — على تراثيته — يكشف عن انشغال الغيطان الدائم المتجدّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات . وهو يشير في أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلع لأقرانه سائلاً نفسه أين سيكون كل منهم بعد عشر سنوات ؟ وهو السؤال الذى يتكرر كثيراً بصورة متعددة في أعمال الغيطان ؛ وفي كل مرة يدور السؤال عما سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات . فلماذا يجعل الغيطان السنوات العشر بالذات هي الفارقة ؟ هل لأنها تمثل العقد الواحد في الأعمار ؟ أم لأن العقود الثلاثة الماضية في حياتنا كانت كالمراحل المنفصلة ، فقتان ما بين السنين والسبعينيات . وذلك ما يظهر من قول الغيطان :

«مع حلول السبعينيات ، لاحت المتعطفات المضاجئة ،

هذا ما يتجلى في بقية قصص — دوائر — الرواية ، إذ شرع الراوي في تحليل ما جرى لحارس التاريخ ، الذي انهار ، وجاء التحليل بياناً واستبصاراً عبر حشد قصصى يستعرض ما مرّ بأهل الزمان ، بداية من الطبيب الذي هجر الطب العيادى ، وصار مقولاً يرتدى الجلباب ويخاطب عمال البناء بألفاظ مثل افهمنى يا حلاوة .. اسمع يا عسل !

ومادام ذكر الألفاظ قد جرى ، فمن الواجب أن نتوقف قليلاً عند لغة الغيطان في هذه الرواية :

إشارة :

يبدو أن الغيطان قد أراد أن يؤمّ بلغة التراث ، فاختار هذا العنوان ذا الطابع التراثى ، وراح في ديباجته ينسج اللفظ على منوال القدماء ، مستخدماً تعبيرات مثل : فيا أهل الوقت ، ستقف أبصاركم على تدويى ، لكل وجهة هو موليها ، خطرلى أن أقيد ، إنما أردت الإخبار .. إلخ .

لكن الأمر محض تمويه . وإلا ، فإن قاموس الرواية لم يقتصر على لغة التراث وحدها ، بل جمع إليها ما استحدثت من مفردات الواقع ، والتعبيرات اليومية ، واستفاد أيضاً من لغة الحوار العامى ، فسجّلها بألفاظ وسطى ، بين العامية والفصحى ، بحسب مقتضى السياق ، فكان أحياناً يستبدل بالعامية المصرية ما يوازيها من اللفظ الفصحى ، وأحياناً أخرى يستغل وقع اللفظ العامى — كما في خطاب الطبيب/المقاول — فيثبثها كما هي . والأطراف في ذلك كله ، أن الغيطان استوحى أسلوب القص الشعبى المصرى ، هذا اللون المميز الذى نلحمه في جلساتنا الريفية والشعبية ، وهذا ما يتجلى في اختياره لتعبير مثل : فاتنى القول يا كرام .

لمحة :

مع أن لغة الرواية نجحت في سبك مفردات التراث والواقع اليومى ، وجمعت بانسيابية قصصاً بين الفصحى والعامية ، إلا أن هناك بعض المواضع التى استعصت على السبك . خاصة عند محاولة الغيطان صياغة ما هو «شديد العامية» بأسلوب فصيح، فمقع نجاح المحاولة في معظم مواطن الرواية ، إلا أن بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق ؛ ومثال ذلك ما نراه في قول الأم لأولادها (يعنى لا أعرف أقعد مع

أبيكم) فهذا لا نرى التوفيق في نقل العامية للفصحى ، فالفصحى لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان الواجب — فصاحةً — أن يفصل بينها بشىء مثل (أن) بحيث تصبح (أعرف أن أقعد) وكذلك كان يمكن تغيير (يعنى لا) بلفظة (إلا) . أما لو أراد الغيطان أن يستفيد من تلقائية التعبير العامى ، فكان عليه أن يترك العبارة كما هي دون تعديل — كما فعل في مواضع أخرى — فتكون : «إيه .. يعنى ما أعرفش أقعد مع أبوكم» وهى بذلك لن تخدش سياق العمل وأسلوبه ، إذ إنه احتوى على تعبيرات ماثلة في عاميتها مثل (بابا أه يا سقى .. دى اللى بتضربنى .. بتقولى فين أبوكى) وهى ثلاثة تعبيرات وردت في صفحة واحدة بالرواية ، ولم تتسبب في اهتزاز أسلوب ، لسوردها في معرض حوار تلقائى يرى ؛ سبغله الراوى دون تعديل .

لمحة أخرى :

صحّ عندنا «وَجَلَّ مَنْ لَا يَسْهُو» وقد سهوا الغيطان — على صعيد اللغة — في بعض أجزاء الرواية حين كرر «جلس رجل عجوز» . وفى اللغة ، لا يوصف الرجل بأنه «عجوز» بل «شيخ» ، هرم ، فالعجوز هى المرأة المتقدمة في العمر . عموماً ، فسوف نقول ، هنا ، ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون تجاوزاً ما في مؤلفات غيرهم ! فقد كانوا يثبّهون على خطأ الغير ، ثم يقولون : ولا نظن أنه يقع في هذا السهو ، فالأرجح أن ذلك من عمل النسخ !

فصل :

بعد حكايتى «عم عاشوره» الذى هُج من التزامه ، وذلك «الطبيب/المقاول» الذى صارت الجرائد تنشر إعلانات مشاركته عملاً بصورته وهو يرتدى الجلباب الأبيض والطايفة البيضاء وتحيط وجهه حبة كثة — وهى الصورة النموذجية لأصحاب شركات الأموال التى انتشرت آنذاك وظهر زيفها مؤخراً — راح الغيطان يزيّد الواقعة تفصيلاً ، عبر حشد من حكايات زمن المهجاج . فذكر طرفاً من قصة «الساب الذى أصبح فندقيّاً» مع أن أبيه كان يعلم بأن يصير ولده مثلاً دبلوماسياً لبلاده في الخارج ، فصار بعد حصوله على الشهادة الجامعية التى تؤهله لذلك : مثلاً لحال بلاده في الداخل ! ثم

المهم ، أننا طيلة لوحات الرواية ، نرى الجبرية الكثيرة وهي تحط بأنفائها على الشخصيات ، فكلمهم يبدون كأنهم المساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاً . لا أحد منهم ينال ما تاله عن عمد واختيار ، بل تلفت حوله الظروف ، حتى تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم ، فإذا حاول الخروج عما رُسم له - كما حاول الشاب الذي صار فندقياً - لقيه الدهر بغوائله . وقد تعدت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوي نفسه ، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة في إيجاد عمل ، يقيه من الشتات ، لم يتمكن الراوي الذي يعمل صحفياً من المساعدة ، وعُلم ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف . الوقت بمعنى ظروف الزمن وأحوال الواقع . وحين لجأ إليه الشاب الذي يحمده به أهل اللواط وطلب منه المساعدة في الهروب عما قُدر له ، يقول الغيطاني / الراوي ، ما نصه « كنت في حيرة ، غير قادر على تقديم عون ، استعبد وقت كتابتي هذا ، تحقيق القوم في الشاب ، وتغامزهم ، ونظرهم » فهو إذن مدرّك لحقيقة الحال وقسوة المآل الذي ينتظر الشاب ، لكنه عاجز عن أي فعل ، غير مختار ولا مستطيع . فما جرى به القدر ، لا بدّ وافق !

إشارة :

حين انتهك راوي « الرسالة » في ذكر ما جرى ، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات ، التفاصيل التي أدت للنهائيات المبكية ، رقت لغة الرواية ، وشقت ، لتناسب الإخبار عن الأحوال الحزينة ، أما الأسلوب التراثي الذي ذكرنا أمثلة له فيما مضى ، فهو لا يظهر إلا في البدايات والقصص والحواشي ، فإذا دخل الراوي في التفاصيل ، غلبت تلك الألفاظ السهلة ، المناسبة ، الراضة الوجد ، كأننا أمام شجون السرد وشجي الألفاظ ، في غناء صاحب الربابة .

هنا يأتي السؤال عن طبيعة لجوء الغيطاني للغة التراث ، هل هي محض اصطناع يفيي التواصل مع لغة الأسلاف ؟ أم هي افتتاح للسرد القصصي واختتام له ، بينها المسبوك « التراثي » المعاصر - العامي - المتكره هو الكون الرئيسي لأسلوب القص ؟ يبدو أنها الثانية ، فمع قدرة الغيطاني على استكمال

ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة وراحوا يتخبطون في أرض الضياع ، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد في تحوالة التائه ، فرأى أجنبياً وأجنبياً يتعاقبان في لهفة ، فصرخ في حارس القبة - الذي وصفه الغيطاني بقوله « كان الحارس عجوزاً ، لوجهه تيه ، وغياب - قاتلاً : ما يجرى بالداخل عيب ، هل رأيت ما يجري داخل القبة ؟ فردّ الحارس « عم عاشوره قاتلاً : وهل رأيت ما يجري خارج القبة !!

وبعد أن قصّ الغيطاني علينا خبراً عن أولئك الذي سافروا وهم الملازمون للمكان ، راح يسرد شيئاً عن الذين هجروا من المكان إلى خارج الديار : الخطاط الذي راج أمره في الغربية ، حتى احتُطف بخبرائياً - لم يصريح الغيطاني باسم البلد التي اغترب فيها الخطاط ، وإنما أشار إلى أنها العراق - والمهندس الذي انحصر كيانه في إرسال النقود لأولاده من أوروبا ، حتى انفجر كمدله وفار الدم من فمه . والمزارع الذي ترك وظيفته بمصر ، ونهبوا حقوقه في إيطاليا . والمدرّسة التي أتمت للدة - في الكويت - وآل بها الأمر إلى جلب المهيروين لمصر . وأخيراً ذلك الأب الذي حاول كفيله السعودي أن يلوط بابنه .

قطع :

كان الغيطاني مصرئ الروح تماماً وهو يقص ، بل هو أيضاً مصرئ الفكر الهامس في القص . والمصريون ، يرددون في أمثلتهم الشعبية ما معناه : مَنْ خرج من داره قلّ مقداره !

وصل :

لما حكى الغيطاني عن أولئك الذين رحلوا من البلاد ، لم يصحح باسم البلدان التي ارتحلوا إليها - أو ساقهم القدر لها - حاشاً لإيطاليا التي ذكرها بالاسم ، وما عداها من بلدان العرب ، اكتفى بإشارات مؤكدة إلى أن تلك البلدان على التوالي هي : العراق ، الكويت ، السعودية . . . وكان الغيطاني لا يكتفي في الرواية بإدانة ما جرى في مصر ، بل يؤكد إدانة الزمن العربي كله . ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذي تسير إليه تلك البلدان ، وهو ما نراه اليوم ، بعد عشر سنوات - فاصلة - من صدور الرواية .

تحكى عما وقع للراوى نفسه ، حين سافر إلى خارج البلاد ، ولقّنه عشق تلك الفتاة السمسة « فاليريا » . وماهنا هنا ، على صعيد رؤية الغيطانى للعالم وتبني موقفه بين الحرية والجبرية ، هو تلك اللحظة « الأسيانة » التى قال فيها لفاليريا وهو يستعيد زمان فعله السياسى الذى راح عنها : كُنا نحلم بتغيير العالم !

العالم إذن ، يتغير . لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل الأفراد ، غير مرتبط باختياراتهم الفردية ، بل هو يسير وفقاً لمنظومة علوية لا يملك الفرد حيالها أى فعل ، اللهم إلا « الحلم » فى رسالة الصبابة ، أو « الأمل » فى رسالة البصائر . تلك هى ملامح الجبرية التى تظلل أعمال الغيطانى فى الثمانينيات - مضافاً إليها « التجليات » التى انطلقت من واقعة موت الأب . ويبدو أن ذلك الموقف الجبرى لا يعتمد على مذهب عقائدى ، بقدر مايقوم على تلقائية الشعور بصلابة حجم الإنسان الفرد أمام العالم وأمام الموت .

قطع :

انشغل الفكر الإنسان بقضية « الحرية والجبرية » منذ أقدم العصور ، وكان الفلاسفة فى كل عصر يحاولون اتخاذ موقف معين منها ، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى « الميتافيزيقا » حتى قال الفيلسوف الانجليزى المعاصر « بين » إن تلك القضية هى « قفل الميتافيزيقا الذى علاه الصدا من كل جانب . . . لكن الحقيقة أن هذا الصدا لا يلبث أن يسقط ، ويعود البريق لمعدن القضية ، مع كل اهتمام جديد بها . اهتمام تحمته عملية انشغال الإنسان بالوجود .

وفى تراثنا القديم ، تمت مناقشة القضية على نطاق واسع ، خاصة أيام بنى أمية . فقد انهمك المسلمون فى طرح القضية تحت مسمى « الجبر والإختيار » وتبلورت آنذاك المواقف التى يمكن حصرها فى اتجاهين أساسيين « الأول اتجاه « القدرة » القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنسانى ، وذلك هو موقف

المتزلة . والآخر اتجاه « الجبرية » الذى ذهبوا إلى أن أفعال العباد مقدرة أزلاً ، وأن الأمر خارج عن إرادة الفرد ، معلق بإرادة الله القاهر فوق عباده ؛ فالإنسان مجبور على أفعاله مقهور عليها .

بقية الرواية بالأسلوب الترائى ، كما فعل فى « التجليات » وأبدع . إلا أنه أثر أن يوافق بين تجدد اللغة وجدة الموضوع ، فسلك طريقاً يجمع بين الافتتاح والاختتام بتلك اللغة التراثية ، والدخول إلى الغمار بذلك الأسلوب الجديد الذى يجمع بين المفردات القديمة والجديدة والشعبية ، إلى جانب تلك الألفاظ ذات العبق الغيطانى مثل : أميان - طلات - تلاشى . . الخ بالإضافة لأسلوبه الوصفى المميز للأشخاص والأماكن ؛ كان يصف مدير الفندق - ذلك الرجل القواد - بأنه « المدير اللزج » أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها « تقادم البلى » .

لمحة :

تتأسس الجبرية الغيطانية فى « رسالة البصائر » على مفهوم هيراقليطى للوجود ، فكما كان ذلك الفيلسوف اليونانى القديم « هيراقليطس » يرى أن الأشياء فى تغير مستمر ، وأن التغير هو جوهر الوجود ، يرى جمال الغيطانى - بحسب ما جاء فى الرواية - أن : التغير لا يدرك لحظة وقوعه ، إنما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه . . هذا جوهر الوقت الذى أدركنى ، وحفزنى إلى كتابة هذه الرسالة . . فالتغير يلحق كل شىء ، ما من معنى أو حدث مطلق ، فكل أمر نسبي ، محكوم بالوقت .

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية : الوقت الذى أدركنى محكوم بالوقت . . لنرى كيف غلبت على الغيطانى أحاسيس انهماك الفعل الإنسان أمام ما تجرى به المقادير . ولكن ، نظل « حرية التدوين » فعلاً إنسانياً يواجه احتكام أمر القدر ، ويرفضه .

فصل :

لجمال الغيطانى عمل روائى آخر ، يحمل أيضاً عنوان « رسالة » وقد كُتب تقريباً فى نفس الفترة التى كُتبت فيها « رسالة البصائر فى المصائر » ذلك العمل الروائى هو « رسالة فى الصبابة والوجد » .

وفى الروايتين /الرسالتين ، ملامح شبه غير العنوان ، فـ « رسالة البصائر » تحكى عما وقع للآخرين الذين سافروا فى مكانهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار ، و « رسالة الصبابة »

السفر والعمل بالخارج اختياراً حراً ، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعاً ، بحكم ندرة الفرص العملية أو تضييق الخناق من الأهل والولد .

وما إن يخرج الغيطاني بشخصياته من دائرة الاختيار الحر ، إلى دائرة النقلة الإجبارية ، حتى يحيط الشخص بالقيود . فاللحارس القديم محوطة بقيد انقلاب الأحوال العامة وتهاافت القيمة الخلقية ، والضباط القدامى محوطة بعالم اقتصادي مشبوه وعحكم القبضة ، والخطاط الذي راجت أموره في الغربة العراقية محوطة بالجو المخابراتي القاسي ، والذي يعمل في السعودية محوطة بسطوة « الكفيل » وقدرته على المنع والعطاء ، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صوره .

ولكن يرينا الغيطاني أن الجبر عام ، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرة ، عرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمر ومارسوا حرمتهم . فمنهم الشاب الفندقي الذي رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البوكرى الثرى المحب للفلما ، ومنهم المحارب القديم الذي رفض الانغماس في عالم المال المشبوه ، ومنهم الخلواني الحلبي الذي انفجر فعله فاستل سكيناً عمده في الشيخ الذي عاث بانيه . فما الذي جرى ؟ لنترك الغيطاني يقص علينا مصير الفنى الفندقي ، وكيف لقوا له التهم عقاباً على رفضه :

« الطرق المفاجيء عند الفجر باغتهم أجمعين ، هذا لم يقع من قبل ، أى زائر هذا ؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر ، تتطلع أمه إليه ، حسها الخفى ينبتها أنه المقصود . . عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة ، أوما إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا في البيت . . تتطلع الأم إلى ابنها الواجم ، المستغرب ، لم تلتظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة ، كالمرثية « ياخرابي » . . انثنى الضابط ، غير عابء بجزع الأب ، وتهدم الأم ، وروع الابن : بصماتك تملأ الغرفة رقم مائة وسبعة وسبعين ، هناك شهرد أيضاً » .

أما المحارب القديم ، فقد عرفنا به الغيطاني على النحو التالي :

ولن نخوض هنا في تفاصيل الحجج والبراهين التي يقدمها كلا الفريقين ، كما لن نتوقف عند الموقف « الأشمري » التلقيني الذي حاول الخروج من المشكلة بابتداع حل أسموه بنظرية « الكسب » التي يتقاسم فيها الله والانسان الفعل ، بحيث يصبح الإنسان هو المخير والمسير في ذات الآن ! فالهم المراد هنا ، وهو بيان أن الغيطاني يتعرض لقضية شائكة ، ثار حولها الكثير من الجدل .

وصل :

مثلاً بدأت قضية « الإنسان بين الحرية والجبرية » في الظهور عند الأوائل ، تحت تأثيرهم سياسي هو تولي بنى أمية الحكم والخلافة ، ثم امتدت لتأخذ أبعاداً ميتافيزيقية ، برزت القضية عند الغيطاني تحت تأثيرهم السياسي المتمثل في معاهدة كامب ديفيد - وهو ما أثير إليه في الرواية بلفظ : توقيع الصكوك - وما تلا ذلك من تحول في الموقف السياسي الذي جر وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لاحصر لها ، ثم اتخذت القضية أبعاداً فكرية حاصلة من تأمل لأحوال الخلائق في مصر . هكذا يتضح أن المقدمات المشابهة تطرح فكراً شبيهاً ، سواء في الفلسفة أو الأدب .

وقد آمن الغيطاني في بيان أن الجبر واقع ، فهو يحرص عند تناوله كل شخصية يتحدث عنها ، على تقرير عجز تلك الشخصية عن الاختيار الملائم ، فيسحب منها القدرة على الفعل : الشاب الذي صار فندقياً لم يكن أمامه إلا قبول العمل في الفندق ، لأن العمل الدبلوماسي يحتاج توصية ومعارف كباراً ، وهو أمر غير متاح ، فلا يبقى إلا الخروج من البطالة بالاستسلام للبدل الوحيد المطروح ، وهو العمل الفندقي . والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالة ، لا يمكنهم أن يسلكوا طرقاً باختيارهم ، لأنهم لا يجسئون صنماً في غير الحرب والقتال ، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقة في الواقع الجديد ؛ فهم عاجزون عن التحقق ، فاقدون القدرة على اختيار الملائم . والذين رحلوا للعمل في البلاد الأخرى ، كانوا في موطنهم الأصلي يعانون من الشلل الاقتصادي وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق ، فلا يبقى أمامهم إلا الاستسلام لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير . وقد حرص الغيطاني على تأكيد أنهم لم يخرجوا مجرد تحسين أحوال المعاش ، بحيث يغدو

وفصل عن ولده الصغير المهدد برغبة الشيخ اللوطي . فإذا به :

« يتخيل الإمساك بالولد عنوة ، التثيرات الفزعة . .
وهنا وقع أمر غريب ، لم يسمع به ، ولم يسل له ، إذ
غُرِّرَ غِرْفَه مع تعاطف خوفه ، وتتابع دقات قلبه ، ازداد
تداخله في بعضه ، كان قوة غامضة تدك ما بداخله دكاً ،
موجبات غريبة تسرى عبر ظهره ، على حوافها
قشعرية ، وفي البؤرة منها ألم ولذة مرغم عليها ، لم
يسع إليها ، لا إلى استئثارها أو بعثها ، قلب كما يقدف
عند الجماع ، بقي مذهولاً ، منهكاً ، مرتبكاً ، مدركاً
أن خللاً عنده وقع ، وأن شيئاً مستعصياً على التلف
حُسرًا » .

« هو . . كان قدوة ، ولكنهم بغتة أخرجه عنوة من
وقته ، من انتظامه ، أقصوه قسراً في دروة انغماسه ،
حادوا به غصباً ، أرغموه أن يصبح مكيناً في عنفوانه ولم
يبن بعد » .

تلك هي طبيعة خروجه القسري من الجيش ، أما خروجه
الاختياري عن نظام المال الافتتاحي ، فقد تمخض عن
الآن : « ما يجري منهم بعد استقالته بحيره ، إنهم يبدلون
المحاولة تلو المحاولة . . خال امرأته أوجز ونصح ، غير أنه
عند الانصراف لمح بوعيد خفي ، لم يغب عنه ، أدركه ، بدا
وكأنه يحلده . . لم يخف أنه ينذر ولا يشفق » .

والحلي الذي ثار ، كانت نهايته كالتالي :

« تقلبت الحكاية في البلاد ، رغم أن تفاصيلها لم
تُنشر قط ، وقيل بين ما قيل إنهم نزعوا العذاب
للحلي ، وإن شريطاً أسود اغتصب الغلام على مرأى
من أبيه ، وإنه سمع بأذنيه ابنه ، يصرخ من ألم اللواط
به ، وهذا أصعب عليه من اقتياده موقفاً إلى الميدان
الكبير عقب صلاة الجمعة ، وتمزيق ياقته ، ويسط عنه
قبل أن ينخسه الجلاد بالسيف » .

لقد تعمّدت إيراد كلام الغيطاني في الرواية بنصّه ، لما تبدى به
النصوص من بشاعة المآل الذي انتهى إليه أولئك الذين حاولوا
الخروج من حمة المفروض عليهم ، وماتظهروا الألفاظ من كتابة
مصير المختارين . وليت الغيطاني اكتفى بذلك التصوير ليمتد
الجبرية على الوجود الإنساني المتهور ، إذ أكد أمرها في بعض
اللوحات الدقيقة البارعة ، التي ستقف عليها من خلال تلك
اللمحات :

لمحة :

من روائع اللوحات التي قدمها الغيطاني في الرواية ، تلك
لللمحة المدهشة التي احتجز فيها الأب العامل في السعودية ،

هذه الحالة النفسية الفريدة ، لم أقابلها في نصٍّ أبى آخر ،
ولا اعتقد أن علماء النفس قد توقعوا عندها بالتفصيل . ومع
ذلك ، فقد رأيت أصلاً لها ، وشبهاً ، عند أحد مشايخ
التصوف الكبار ، هو عبد الكريم الجليلي ، الذي يقول في كتابه
« المناظر الإلهية » مائناً : « في منظر التلويح ، نجد من اللذة
الإلهية ما يسرى في جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من
عالم التركيب ، وقد أخذت هذه اللذة فقيراً ، حتى شاب عن
الكون ومافيه ، فلما رجع إلى نفسه ، وجده قد أضمي . وقد أنكر
هذا الحال بعض المشايخ المتقدمين فقال : « إن ذلك للبقايا التي
فيه من البشرية » وأين البشرية منه في هذا المقام ؟ بل إنما هو
بحكم البشرية في هيكله الجسماني ، لا لبقاياها في نفسه
المطهرة ، فاعلم .

هكذا تشابه اللوحتان عند الجليلي والغيطاني ، مع اختلاف
السياق المؤدى إلى هذا الإنزال المنوي غير الإرادي . عموماً ،
فكلاهما - الجليلي والغيطاني - جبريٌّ على طريقته . فإذا كان
« الجبر » عند الغيطاني نابعاً من قسوة العالم واحتكام أمره
وضعف الإمكانية الفردية من مواجهة طامة كبرى كالانفناح
وافتحاح زمن الشتات . فإن « الجبر » عند الجليلي هو التسليم

الثام للمحبيب ، وفناء الإرادة الفردية في مراد الله .. ومن هنا ، قال الجليل في قصيدة النادرث :

أرأى كالألوات وهو عرّكي أنا قلمٌ والافتدأُ الأصابعُ
قأونةً يقضى حلٌّ بطاعةٍ وحيناً بما عنه نَهْتًا الشرائعُ
وما أنا جبرئُ المعقبة ، إني مُحبٌ فني فيمن خَبَتِ الأضالُعُ

لمحة أخرى :

يرسم الغيطاني لوحةً أخرى ، بالوانٍ داكنة ، فيروى حل لسان الضابط المتقاعد .. أو بالأحرى : الضابط الذي أقعد بعد الصلح مع اليهود - بعض مشاهداته ، فيقول :

« .. عند الناصبة لمح ، كان يرتدى جلباباً ، يركب دراجة ، يقودها بأقصى مالدیه من طاقة ، هكذا تنبى حركة ساقيه ، انتحاهته . فجأة ، شظية لم يرها ، لم يدر حجمها أو مصدرها ، سبقها انفجار قريب ، انبثق الدم غزيراً عند قاعدة الرأس ، بدا مظهر الجسد غريباً وقد طارت منه الهامة ، لكن ما جعله يحملق ، استمرار الساقين في حركتها ، إمساك اليدين بالدراجة ، دوام الانتحاهة ، الاندفاع إلى الأسام ، انخفاض ساقٍ وارتفاع أخرى . كم دام ؟ ثواني ، جزء من ثانية .. »

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد بدون رأس ، تُعرف عند الأطباء باسم « التَّيْسُ الرُّمِّي » وهي حالة مدروسة . لكن السؤال هو : إلى ماذا يشير الغيطاني بتلك الصورة ؟ هل يقصد الإشارة إلى سعي أبداننا دون رأس مدبّر . هل يقصد حركتنا الميكانيكية التي لن تستمر طويلاً ! إن كان قد قصد لذلك المعنى ، فما أقسى تصويره للجبرية ، وإن لم يقصد ، فما معنى حشده تلك الصور ؟

لمحة أخيرة :

يقول علماء الاجتماع : إن انبهار جهاز القيم الإنسانية في المجتمع يؤدي إلى حالة من « الاغتراب اللامعباري » فهل وقف الغيطاني في روايته عند هذا الحد ؟

ربما يكون ماجرى مع « صم عاشور » هو وصولٌ إلى ذلك الحدّ العارم من فقدان المعايير والاغتراب عن طبيعة الذات ، ولهذا نراه وهو « حارس التاريخ » يبيع المكان للأجانب ، ويقتصر همه على الانحمار في العملة ، وكأنه تحت تأثيره يفقدان المعيار القيمي ، يتفصل عن ماضيه الطويل ويغترب عن مألوف أمره ، حتى يصير بهذا التحول شخصاً آخر غير هذا الذي كان ، فبان .

ولكن الغيطاني لم يقف عند هذا الحدّ من آثار « اللامعبارية » الناشئة عن انبهار القيمة ، بل يمد الخط على استقامته ، فيذهب به بعيداً ، ويعلن في بيان أثر انبهار الشخصيات ، فيقف بهم عند نوع من « الفصام » وهذا الفصام الذي يعرض له الغيطاني لا يشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكولوجيين - كالكتاتونيا والهيفرنيا - ولكنه فصام من نوع خاص ، يتفصل فيه الفرد وقتياً تحت تأثير إدراك معين ، ثم لا يلبث أن يعطدم تكوينه النفس القديم بالصورة الانفصامية التي بدت عند هذا الإدراك الذي أطلّ خلاله شخصٌ آخر . ومثاله في الرواية ، ذلك المهندس الذي ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل في البلاد ليرسل لهم مالا يتكفون عن طلبه . هذا المهندس عانى من فقدان المعيار ، واغترب عن ذاته وعن العالم « تساءل مراراً في الخطابات التي شيعها إلى أسرته ، لماذا تسمى الظروف إلى مخالفته في الحدود الدنيا ؟ لماذا لم تقص به في مساراتها العادية ؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعي مشروع » في إحدى المرات التي عاد خلالها هذا - الراحل دوماً - إلى أسرته ، كانت ابنته قد كبرت . وهنا وقعت لحظة الفصام ! ذلك أن البنت كانت ترتدى قميصاً يبرز صدرها المتمكن ، وينطلوياً يلتصق بجسدها « عندما انحنت ، فوجىء بنفسه محدقاً بردفيها ، المكتملين ، المستديرين ، المتصلين ، المتفرقين في تضام ،

وإذا كانت جدلية الحرية والجبرية قد جرت في رواية « البصائر » على أرض الواقع اليومي وهوومه ، فإنها انتهت على هذا النحو الذي اختتم به الغيطاني في روايته ، فقال : « ما وقع وقع ، وما سيجرى سيجرى ، وما شاء الله كان . . في البدء ليس لنا خيار ، كذا في الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه يستمد العون ، فببحة من لا يدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد » .

ولم يشأ الغيطاني أن ينهى جدله بانتصار خطايى الحرية الإنسان في مواجهة العالم ، وإنما كان صادقاً مع نفسه ، متسقاً مع تبصّره لأحوال الخلق ، فأعلن في نهاية الأمر استسلامه للمجهّد ، الأسيان ، لحقيقة الجبر الذى يواجهه الإنسان في الكون .

إن ما انتهت إليه رواية « رسالة البصائر في المصائر » من شعور جارف بالجزيرة ، هو عينه ، ما يفسر المنحنى الفكرى والشعورى في أعمال الغيطاني التالية لهذه الرواية ، فقد نشر بعدها روايته « شطح المدينة » التى حلّق فيها بعيداً عن الواقع ؛ ثم كتب روايته - التى لم تُنشر بعد - بعنوان « هاتف المغيّب » ليعلّن فيها استسلامه الإنسان التام للجزيرة ، متملاً في هذه اللفظة المحورية التى كان الهاتف الخفى يدعّ بها بطل الرواية في كل مرحلة : ارحل .

سرى عنده ما يسرى عند الذكر تجاه الأئني . هذه اللحظة الانقضائية الصادمة ، ترددت في الرواية بشكل آخر ، حين نظر المحارب القديم - الثائى الجديد - إلى أشيائه الخاصة : كأنها تخصّ غيره .

وبعد ، فإن رواية « البصائر في المصائر » تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطاني . والجدل فيها لا يعتمد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة المابطة التى نراها عند أفلاطون وأفلاطون ، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نفيها ثم إلى المركب منها في حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق كما هو الأمر في فلسفة هيغل . لكنه جدلٌ ناشئ عن اصطدام الحرية بالجزيرة . الحرية المتمثلة في وعى « الراوى » وفعله التدوينى المعبر عن إدانته بلواقع الانفتاحى المصرى والواقع العربى المتفسخ تحت طغيان الحاكم الفرد وطغيان التخلف . وفى مقابلها ، تلك الجزيرة التى حطمت الشخصيات ، فقيدتهم ، وحدّت اختياراتهم ، وحددت مصائرهم .

ولقد ظهر عنف العملية الجدلية في تداخل الراوى مع شخصيات الرواية ، المتبصر في مصائرهم ، المشتبك بكل مشاعره مع تفاصيل موهومهم ، الكاشف عن أقدارهم .

كتابة تجريبية

لسيرة قرية مصرية

خيرى دومة

عندما نقرأ رواية عبد الفتاح الجمل الأخيرة « محب »^(١) ١٩٩٢ لا بد أن نتألم رغبة عارمة في كتابة سيرة موطنك الأصل (القرية . . . الإقليم . . . الحى الذى تنتمى إليه . . .) ، فمع كل كلمة من كلمات الرواية عالم يميز في النفس ضياعه ، وكلمات شبيهة وشخص وشكايات من موطنك تترى على الذاكرة تدعوك لإحيائها وإنقاذها من مجاهل الذاكرة المراوغة . وإذا انتقلت إلى إهداء الرواية يتأكد لديك هذا الهمّ التسجيل الخاص الذى يحرك المؤلف ، وكيف « نامت الذاكرة منه في الخط ، بعد أن زحفت بأظلاف قطعائها المدينة والتهمت في معدتها الزلط »^(٢) .



بطفولته ، والى يعنى مشكلاتها الآن وعياً مختلفاً . كانت المشكلة تكمن فيها يمكن أن يقع فيه من تحيز أو تعاطف أو شفقة أو مسخط ، أو أى لون من ألوان الانفعال الرومانسى يمكن أن يؤثر على أسلوب كتابته وينسرب إلى عناصر البناء الأخرى كلها في العمل ، أو يجعله متحداً مع بطل روايته فيما يقترب من الترجمة الذاتية ؛ فتطفو على السطح مشكلاته الذاتية المضخمة وتحرك بناء الكتاب ، بينما تخفى - أو تكاد - مشكلات القرية الحقيقية . ويمكن للقارئ أن يطلع على جانب من تاريخ هذه المشكلة في الكتابة الروائية من خلال كتاب عبد المحسن بدر « الروائي والأرض »^(٣) ، حيث ينطلق الكتاب من علاقة

ولابد أن تدرك أثناء القراءة أن هذه كتابة مختلفة عن « القرية » ، تضعك في مقارنة مباشرة مع الكتابات السابقة عن الموضوع نفسه ؛ فمن العنوان ، إلى الإهداء ، ومنطق التداعى وطريقة الحكى ، والبناء العام ، والشخص ، وموقع الراوى مما يحكى . . . وقبل ذلك كله من اللغة لا بد أن تدرك أنك أمام وعى حاد فى بمشكلات الكتابة القصصية السابقة عن القرية ، وأمام محاولة فريدة لتجاوز هذه المشكلات .

كانت مشكلة الكتابات القصصية السابقة عن القرية تعود - فنياً - إلى طبيعة علاقة الراوى/الكاتب/وإبن القرية الذى يعيش الآن في المدينة شاماً - بما يحكيه عن قريته التى ترتبط

عجب ؟ إن الأسئلة لا يمكن طرحها هنا على هذا النحو ، كما فعل غالي شكرى فى مقاله السريع الذى نشره عقب صدور الرواية تحت عنوان « حواديت أم رواية »^(٤) ، فطرح السؤال على هذا النحو لن يقضى إلى شئ ، لأن الكتاب ليس بالرواية وليس بالحواديت .

ليس الكتاب رواية بأى معنى من معانى النزاع الأدبى المسمى رواية ، رغم اتساع النوع واشتماله على أشكال لاحتصرها . ليس فى الكتاب بطل روائى أبداً كان نوعه - يواجه العالم ويبحث عن قيم .. وليس فى الكتاب خيط متصل من الأحداث يبدأ وينتهى ، أبداً كان تبعثر الأحداث وتشتتها . ليس فى الكتاب من عناصر الرواية إلا هذا العالم الواحد : عالم قرية عجب الذى يقف وراء التداخيلات المختلفة وبينعتها من ذاكرة الراوى . وهو ليس عالماً روائياً ، وإنما مجرد عالم من شتات الذاكرة ليس فيه عنصر من البناء الروائى يجمع شتاته . هذا العالم (الاجتماعى) هو أحد جانبي الرواية كما تحدث عنها جولدسمان حين قال : « إن الرواية فى الجزء الأول من تاريخها كانت تتضمن عنصرين فى وقت واحد : سيرة حياة فرد ، وعرضاً عاماً لاجتماع »^(٥) . فى الرواية التقليدية يتم تقديم العنصر الاجتماعى فى خلفية صراع الفرد/البطل مع العالم ، أما فى « عجب » فتم تقديمه فى الصدارة كأنه - وحده - هو الموضوع ، دون العنصر الخاص بقصة بحث البطل ، وهو العنصر الموحد لهذا العالم فى بناء له معنى . كأننا لسنا أمام عالم روائى من صنع الفن ، أو من صنع خيال المؤلف . إنما أمام عالم تم تسجيله وفقاً لقفزات الذاكرة ، وإن خضع لتنظيم شكل خارجى مثل « محيات ١ » و « محيات ٢ » و « محيات ٣ » ، أو مثل العناوين الداخلية الكثيرة التى لانفصلي أبداً إلى تنظيم بالمعنى الروائى الذى يتضمن بداية ، وصراعاً ، ونهاية من نوع ما . بل إن هذه العناوين تسهم على النقيض من ذلك فى تكسير هذا العالم وتفتيته .

وليس الكتاب - أيضاً - مجموعة من القصص القصيرة ، أو الحكايات التى تستقل كل حكاية منها ببنائها . ربما باستثناء آخر أقسام الكتاب وأصغرها - « محيات ٣ » ، (ص ١٤٧ - ١٦١) ، حيث يقترن بناء النصوص من بناء نوع من القصص القصيرة التى تدور حول الحيوانات والطيور . وحيث تنتهى

الذات بالموضوع فى هذا النوع من الكتابة ، بدءاً من « زينب » ، ومروراً بـ « يوميات نساب فى الأرياف » و « الأرض » و « الفلاح » ، وانتهاء بـ « أيام الإنسان السبعة » .

هذا الكتاب « عجب » يحاول أن يقف موقفاً مختلفاً ، وعبر وسائل فنية مختلفة : فهو أولاً لا يخضع لشكل واحد من أشكال الكتابة القصصية (الرواية ... القصة ... السيرة ... الصورة ...) المألوفة التى يمكن أن تسمح لكتابتها - وللقارئ - أن يندمج فى ما يحكيه متعاطفاً أو ساخراً ؛ ليس ثمة بداية أو نهاية ، ليس ثمة بناء تقليدى أو حبكة عكمة تقضى إلى تفسير أو تقييم واضح لعالم القرية وموقف الكاتب منه ؛ لأحكام مباشرة على الأشياء والأشخاص .. هذه كلها أشياء تكاد تكون مستبعدة عند القراءة الأولى المباشرة للعمل . والكتاب ثانياً - يصطنع طرقاً مختلفة فى الحكى كلها تمنحه فرصة الحداثة الساخرة إزاء ما يحكيه ، ويصطنع مسافة ثالثة بينه وبين ما يحكيه عبر السخرية وأساليبها المتنوعة فى الكتاب .

(١)

أول سؤال نطرحه قراءة الكتاب هو سؤال النوع : ما النوع الأدبى الذى ينتمى إليه كتاب « عجب » لعبد الفتاح الجمل ؟

صحيح أن مسألة « النوع » تعرضت فى المرحلة الأخيرة لفترات شديدة وتحويلات وتداخلات كادت تقضى على فكرة النوع نفسها ، ولكننا لم نزل ، بالرغم من ذلك ، نكتب - ونناقش - روايات ، وقصصاً قصيرة ، وقصائد .. مع تباعد الطرق التى يتسبب بها كل نص إلى النوع . لقد نشرت « عجب » - وهما أنا أنهما بوصفها رواية ! - فى روايات اللال ، وسوف يكون هناك تسليم مالمدى القارئ بأنها رواية ، بالرغم من أن صاحبها لم يسجل على صفحة العنوان أنها رواية . وربما يتلقاها القارئ بوصفها رواية ، لأنها تدور حول موضوع واحد وتقدم عالماً واحداً .

هل كتاب « عجب » رواية بأى معنى من معانى الرواية ؟ هل هو مجموعة قصص قصيرة يجمعها موضوع واحد هو قرية عجب ؟ هل هو مجموعة صور وحكايات وشخص من قرية

النصوص بنهايات شبيهة بنهاية القصة القصيرة الكلاسيكية : لحظة الكشف مع قبلة النهاية .

وعلى الرغم من أن الكتاب يبدأ متأثراً بكتابات الجغرافيين والرحالة والمؤرخين العرب الذين يتقصّون عادات البلاد وغرائبها ، فإن المؤلف سرعان ما يهاكى هذه الكتابات محاكاة ساخرة وخاصة في هوامشه المليئة بهذا النوع من السخرية ، وسرعان ما ينفذ من هذا النوع من الكتابة إلى أنواع أخرى عبر الكتاب . ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثير في الصفحات الأولى ، حيث يتم تقديم أصل قرية حب بطريقة خرافية قريبة عما كان يفعله بعض الرحالة ، ويتم تقديم أهم عاداتها . . مع الحرص الدائم على مسافة السخرية البديعة :

« حدثوا في رواية متواترة أن « مصر » كانت تنفسح في شمالها الأقصى ، وقيل تحسّ وتنفسد الأحوال ، وتعرف إلى خلق الليل والنهار ، وقيل - وهو الأرجح - تمثّى رجلها وقد خلدت من طول خلود .

كانت تعقد يديها من خلف عجزها ، وقد حباها الله في ذلك الزمان المديد ساقين في طول فرعى النيل ، حتى كناها القداسي . . « أم خطوة » .

وبينما كانت تهب على ضفة النيل قرب دمياط كما يبيع الجمل ، إذ شرقت والراجح أن أحداً قد جاب في سيرتها ، فطست ومسحت بوزها بكما وهي تشهد ، وأصول إبهامها مسحت عينها التي دمعت ، وتلفتت حولها ، فلما لم تجد من يقول لها « يرحمك الله يا مصر » شمخت جانحة إلى اليمين رافعة إبهامها الأيسر ، تضغط به منخورها الأيسر تسدّه ، وفمها تطبقه ، ويعزم أبيها وأما تنفخ ، وكالصاروخ يرتفع ببرورها ، ببرور مصر العزيز ، إلى أعلى علين .

وعلى بعد كيلو مترين وكسور من مجرى النيل - وكان هذا قديماً معيار فتوة - انحط البربور ومن يومها لم يتزحزح - في نفطة لم يكن لها أدنى اعتبار على خريطة مصر ، ولعله السبب في كثرة أشجار المخيط العظيم بالمكان .

هذا أصل وفصل - أنا قرية حب - وأصل الفق مافد حصل .

إى نعم ببرور ، إلا أنه ببرور مصر «^(١) .

الكتاب أقرب مايكون إلى « مجموعة صور » أو لقطات يجمعها عالم واحد ، يتم تصويره بطرق مختلفة ، ومن زوايا متعددة ، وهو « نوع » من الكتابة له تراث ممتد في القصص العالمي والقص العربي الحديث ، بحيث يمكنك أن تقول إنه « نوع » مختلف لاهو « رواية » ولا هو مجرد مجموعة من الصور المستقلة المنفصلة ، فيقدر مانتلقى الصور هنا بوصفها صوراً منفصلة تلقاها في إطار مجموعة الصور ، ولا يكتمل عالم إحدى الصور إلا في إطار هذا العالم الذى يجمع بين كل الصور في علاقة متبادلة . تستطيع أن تقول إنه « نوع أدب » له تقاليده المستقلة التى تجمع بين تقاليد الرواية والصور القصصية ولكنها تختلف عنها كذلك ، نوع من الكتابة يهتم - عبر تاريخه - بتصوير أقاليم معينة أو جماعات معينة يهتم بها القصص القصير غالباً^(٢) . لقد حاول سعد مكاوى - على سبيل المثل - أن يقدم عالم قريته « الدلاتون » من قبل ، وذلك من خلال مجموعة من الصور ضمتها مجموعته « الماء العكر »^(٣) ، ولكن الأمر هنا يختلف من عدة وجوه : تتابع الصور داخل نص الكتاب ، ومسافة السخرية التى تفصل الراوى عما يقدمه ، واللغة التى تُخلّل هنا أهم أداة من أدوات التصوير .

إن الصور تتابع هنا بطريقة أقرب ماتكون إلى طريقة الحكى الشعبي الذى ينتقل من صورة إلى صورة في عالم واحد ، في تلقائية ودون تعهيد . وليس لكل صورة هنا عنوان يفصلها عن الصور الأخرى ، وما يفصل بين صورة وأخرى ليس سوى مساحة فراغ بيضاء صغيرة جداً تسمح بانتقال ذهن القارئ . واللفظيات (خاصة في عبيات ١) لقطات سريعة متلاحقة وقصيرة غير مكتملة ، قد تكون عن شخص ما من شخص القرية فتلخص أهم صفاته في جمل سريعة وتلتقط حادثتين أو ثلاثاً في فقرة قصيرة أو فقرتين . وقد تكون مجرد حادثة عرضية يدخل إليها الكاتب من منتصفها ، ثم ينتقل إلى غيرها وهكذا . . لدرجة أن الصفحة الواحدة (من القطع الصغير) قد تضم لقطتين أو ثلاثاً . . ولدرجة يبدو معها هذا القسم الأول « عبيات ١ » كأنه لوحة واحدة كبيرة تضم مجموعة من « المنمنمات » الصغيرة ، في نظام تشكيلى . ويبدو شكل الكتابة على الصفحة موحياً بهذه الصورة ، مشيراً إلى علاقة خاصة بين هذا الكتاب وفنون التصوير .

في « محيات ٣ » - أصغر أقسام الكتاب - نوعية جديدة من النصوص ، تدور كلها حول جانب مهم من جوانب القرية ، أو جانب هامشي في الكتابات التي تدور حولها : أعني هذه النصوص التي تدور حول الطيور والحيوانات والحشرات . . إذ يجمع الكاتب في كل نص من هذه النصوص بين حشرتين أو طائرتين أو مجموعة طيور - إلخ في محاورات تدرك من جانب بكل قصص الحيوان في التراث الإنساني ، بدءاً من كليلة ودمنة ، إذ تنطوي مثلها على جانب رمزي وتعليمي ساخر . ولكنها تختلف عنها من جانب آخر ؛ لأنها تسجل - بطريقة خاصة - جانباً مهماً من وجود القرية المصرية في ذاكرة الراوي .

غير أن هذا التقسيم إلى محيات ١ ، ٢ ، ٣ ، مجرد تقسيم عام يسمح باختلاط الأوراق ؛ لأنه يقدم عاماً واحداً ، فقد نجد في « محيات ٢ » حديثاً مطوّلاً عن الحيوانات والطيور والحشرات والجمادات التي نجد تركيزاً عليها في « محيات ٣ » ، ولابد أنك ستجد في عالم الطيور والحيوانات الذي تقدمه محيات ٣ ظلالاً من عالم البشر الذي يقدمه الكتاب في الأقسام الأخرى . . وهكذا . كان المؤلف يذكر بأن هذا عالم واحد من الطير والحيوان والبشر والجماد . .

هل نقول - إذن - إن هذا « كتاب تسجيلي » جغرافي تاريخي لغوي . . عن قرية محب ؟ لا شك أن كتاب محب بنصوصه المختلفة ينطوي على ملامح تسجيلية ، لكنه تسجيل الفن ، تسجيل من نوع جديد . ويكمن سرّ الجدة فيه في جانبين على قدر كبير من الأهمية يدخلان به في مجال الأدب (أيا كان « نوعه ») قدر ما يتعدان به عن مجال التسجيل المبذل الرخيص . هذان الجانبان هما : السخرية ، واللغة . وهما يمنحان الكتاب مذاقاً خاصاً لمعه يكون - بالإضافة إلى الموضوع الواحد - عنصراً آخر جامعاً بين نصوصه . إن التسجيل الحقيقي يكاد يكون أمراً مستحيلًا في أي نص لغوي ، ناهيك عن أن يكون نصاً أدبياً يضم وجهه نظر معينة ، وإعنية أو غير إعنية . وهل يمكن أن نقول بتسجيلية النص إذا كان منطوياً على سخرية مما يقدمه ، وإذا كان يتلاعب بالكائنات : الجماد والبشر والطير . . إلخ ويحوّل إلى مخلوقات قصصية ؟ !

غير أن تتابع الصور لا يجري دائماً على هذا النحو في كتاب « محب » ؛ فالكتاب مقسم إلى محيات ١ (٥ - ٦٢) ، ومحيات ٢ (٦٣ - ١٤٦) ، ومحيات ٣ (١٤٧ - ١٦٣) . وما يجمع بين هذه الأقسام الثلاثة هو « محيات » ، أي انصهارها إلى عالم واحد هو عالم قرية محب ، وإن كانت محيات متنوعة ومختلفة . ولا يعني ذلك أن محيات ٢ مرتبة على محيات ١ ، أو أن محيات ٣ مرتبة على محيات ٢ ، فليس بين هذه المحيات المترتبة علاقة سببية أو كيفية ، أو أية علاقة من نوع آخر ، سوى أنها تنتمي إلى عالم واحد . أما بعد ذلك فكانك إزاء ثلاثة أقسام مستقلة من كتاب واحد ، وتنبئ النصوص في كل قسم منها على نحو يختلف عن القسمين الآخرين : ففي « محيات ١ » - الذي ترويه القرية « محب » - وصف عام لمجموعة من المشاهد القصيرة المترتبة ، ومجموعة من الحوادث والأشخاص المنطوين ، ويتم التنقل بين هذه المشاهد في عشوائية كاملة ، وتستخدم العناوين هنا (في سيرة محب - ياسين الفران - وترييات الغاب) لا لتجمع بين هذه المشاهد المشتتة في وحدات متوالية ، وإنما لتزيد في شفافيتها ؛ فقد لا تجد صلة بين هذه العناوين الفرعية وما يندرج تحتها من مشاهد . فلمهم في هذا القسم الأول ألا تكتمل حكاية واحدة أبداً ، وألا يتصاعد خيط من خيوط الأحداث (إذا كان ثمة أحداث هنا بهذا المعنى الروائي) . يمكننا أن نقول إن موضوع هذا القسم الأول هو عالم القرية في عمومه وبمطبعته ، من خلال تكديس مجموعة من الشخصوس والمشاهد في « لوحة أرابيسك » دون رابط درامي يلزم الكاتب (أو الراوي - القسرية) بانتقاء أشياء واستبعاد أخرى ، أو تقديم أشياء وتأخير أخرى .

أما في « محيات ٢ » - وهو أضخم الأقسام الثلاثة ، إذ يشكل وحدة تستغرق أكثر من نصف الكتاب - فنحن أمام مجموعة من النصوص التي تختلف عن « محيات ١ » ؛ فهي أولاً نصوص أطول ، يستقل كل نص فيها بعنوانه ، وينطوي على تقديم لواحد من شخصوس القرية أو أكثر ، سواء كان ذلك من خلال موقف واحد (حديث الدولاب - شجاع - أنامين) أو من خلال مجموعة من المواقف تقدم حدثاً منطوياً ، عبر عناوين فرعية (المفتح الضائع) ، أو عبر الأرقام ١ ، ٢ ، ٣ . . (أبو فصادة - زفاف الملائكة - الأحمر والأخضر - فشار محب . .) .

- ٢ -

من هذه اللحظة يبدأ الحكى ، لصفحات قليلة ، على لسان جماعة الصبية الذين يتمصهم الراوى (راويتنا المعتمد) الذى كتب من قبل رواية « الخوف » عن القرية نفسها ، وهى الرواية التى يشير إليها المؤلف داخل النص الراوى قائلاً : « وأخونا محمد شتا هذا هو نفسه الذى قالت عنه الخوف إنه... ثم يضيف فى الماش : « الخوف رواية للمؤلف من محب نفسها »^(١٤) .

فى هذا القسم الأول من الكتاب تتداخل ثلاثة أصوات فى الحكى وثلاث وجهات نظر : جماعة الصبية ، والراوى المعتمد ، وقرية محب . هذا فضلاً عن راو آخر غائب ستكون له الغلبة فى النهاية ، ففى القسم الثان والثالث سوف تحتفى هذه الأصوات الثلاثة تقريباً ، ولا يبقى سوى صوت هذا الراوى الغائب ، ويمكن أن نلاحظ من خلال الاقتباس التالى هذه الأصوات المتعددة :

حتى إذا زامت بطوننا ، وشقشقت عصافيرها ، نزلنا إلى البحيرة ، وبين أقدام الغاب الرائق ، نسدّ الأحواش ، ونحلّق ونحوش ، لنخرج بمشكاكين من السمك . وبأى دور الشوى ، وينسرق منا واحد إلى أقرب أرض فرة ، يخلع منها كيزاناً بعددنا تماماً ، لأن مايزيد حرام ، يعاقب عليه الله والصلاح ، لنأكل السمك بالذرة المشوية خبزاً .

صوت الراوى المعتمد .

من هذا البعد أسمع عزف ذلك الغاب الريعى المرهف ، حينما تحرك يد النعمة المدبرة أوراقه المشرشرة ، ثم ترك المجال للمناشير تلعب على المناشير ، هذا الريعى العازف هو سواطى الأول ، لأنه عماد الحياة فى الكون المحبى والفساد والاقتصاد ، هو السايح المشخشخ بأوراقه الرقيقة حادة الطبع ، التى قد تسهيك لتجرى منك إصبعك .

صوت الراوى المعتمد .

وكما أن الكتاب يتخلّ من أية محاولة لتصنيفه ، ووضع تحت نوع أدبى واحد ، أو تحت أى نوع أدبى ، فإنه يتخلّ أيضاً من الالتزام بطريقة واحدة فى الحكى .

ليس فى بداية الكتاب رأوى يقول : « قريبى » فى مقابل « قرى الآخرين » كما حدث فى بداية رواية « الأرض » للشرقاوى ، وكما حدث فى بداية رواية « الخوف » للمؤلف عن القرية نفسها^(١٥) ، ذلك أن المؤلف يحاول أن يفلت من مشكلة الترجمة الذاتية وعلاقة الراوى بما يحكىه ، فيتخلّى عن ضمير الراوى المتكلم . فهل نجيب فى ذلك وإلى أى مدى ؟

يبدأ الكتاب مؤكداً أن قرية محب هى التى تحكى وتقدم بنفسها سيرتها ، فهل نسارع إلى تصديقه ، كما فعل غالى شكرى حين قال « لم يكن أمام عبد الفتاح الجمل إلا أن يجعل الراوى هو قرية محب ذاتها ، فيقيم حاجزاً بينه وبين مايجرى فيها ولها ومن حولها »^(١٦) . الواقع أن جعل الراوى قرية محب لم يكن إلا حيلة اصططنها الكاتب فى البداية واستمرت صفحات قليلة ، ولكنه سرعان ما تخل عنها حينما اصطلم بالراوى الحقيقى للأحداث . فبعد أن ظل يؤكد ، طوال الصفحات الأولى - وهرب وسائل كثيرة^(١٧) - أن الراوى هنا هو « قرية محب » ولا أحد سواها ، أخذ يمسى ضرورة التخل عن هذا الراوى الشكل المصطنع والانتقال إلى الراوى الحقيقى . بل إنه ينقل هذا الوعى إلى القارىء ، حينما يقول فى بداية مشهد من مشاهد « عجيبات ١ » هو المعنون « زر »^(١٨) ، وأنا أنقل الكلام هنا بالطريقة نفسها التى رسمه بها المؤلف على الصفحة :

« الصبيان الذين يملأون البيوت والحارات ، ويغشون من بين أرجل الكبار ، وهم يمسهون ويشقشقون وينقون ويصهلون وينهقون ويمجرون ، هؤلاء الجن المصور ، والقروء القطع ، أليست لهم حياتهم المؤثرة غير المعترف بها ؟

لندع المجال لراويتنا الذى كلما كبر ، انغرزت رجله فى ممجئة طفولته فلا يقوى على الخروج منها ، راويتنا المعتمد الذى يغسّس ويحبّ كلما غشّذنا فى السير »^(١٩) .

الراوى الغالب . ومن رواته الأصوات الثلاثة .
الراوى ، والصنية ، وقرية محب . ووجهة بقرهم .

مع طلعة كل فجر تمتد شقارف عب إلى هذا الغاب الريحي ، لجة بعد لجة ، تحش أصواته وتحزمه في طرود ، وعند مطلع الفجر يتهادى بها الجمل صابر ، وعلى إيقاعه الجنازى تشخسج وتمس ، وروعها تسجل وتتمرط في الأرض ، وألسنها تلحس غشاء الندى وهى تست التراب .

والصغار دون قامات المناجح ، ينضمون إلى المعاجز الطاعين (١٥)

وحين نصل إلى نصوص محيات ٢ يكاد يخفى تماماً صوت القرية « عب » التى كانت تحكى وتلح على أنها هى التى تحكى . يتراجع صوتها تماماً ليحل محله - حتى النهاية - صوت الراوى الغالب ، لكن وجهة نظر الراوى المعتمد - الذى يسمى هنا الغلام مرة والفقى مرة أخرى - تظل هى المسيطرة ، بحيث تأتينا الوقائع والشخص من خلال إدراك هذا الغلام الصغير في معظم الأحيان ، أو تأتينا من خلال إدراك جماعة الصبية رفقاء الغلام . ولنلاحظ في أول نصوص محيات ٢ من الذى يحكى ومن أى وجهة نظر :

« وديوك برابر عب تسعة تؤذن للفجر ، وديك آل سعد يطلق أول صيحة ، لأن بيته في أقصى الشرق وعلى ربوة ، وأقرب نقطة من عب إلى الشمس أم الفجر .

وغلام يحرك رأسه ، عصب السمع عنده أودعه هو الآخر قبل أن ينام حناجر الديكة التسعة .
تصباح الديوك كل في دركه ، الواحد بعد الآخر ، وكل ديك يشد خطاً ليوقف في رأس الغلام حارة ، ويصباح الديك التاسع والآخر ، وهو ديكهم ، لأن بيتهم في أقصى الغرب ، يكون قد صبحا تماماً » (١٦)

إن الذى يحكى هنا هو الراوى الغالب العليم الذى يرى من على ، لكن أحداث النص بعد هذا « التمهيد » - وخلالها - كلها مروية من وجهة نظر « الغلام » الذى سيتحول بعد قليل إلى « الفقى » ، والذى يذكر كبراًوى طه حسين في الأيام - وهو السراوى الغالب - إذ يتحدث عن نفسه : « الفقى » ، « صاحبنا » .

يبد أنك لن تستطيع أن تحدد دائماً من الذى يحكى ، هل هو الراوى الغالب دائماً ؟ إن المؤلف لن يترك لك هذه القرصة ، ففضلاً عن تعدد وجهات النظر وتداخلها ، سوف تجد في فقرات متتالية تحولات في الضمير الذى يحكى ، من الفرد إلى الجمع أو العكس ، وستجد تدخلات الراوى المعتمد فجأة بعد عبارة « قال الراوى » أو « يقول الراوى » . . . في نص « زفاف الملائكة » (١٧) - مثلاً - يمكننا أن نلاحظ التثقل بين الراوى الغالب والراوى المعتمد وجماعة الصبية . . دون أن نجد الراوى الأول/قرية محب .

ويظل الأمر على هذا النحو طوال القسم الأول من الكتاب : صراع بين هؤلاء الرواة الثلاثة ، أو قل تبادل للمواقع وتناوب بينها . غير أن المؤلف يجعل من صوت القرية/عب صوتاً غالباً على الأصوات الأخرى ، كان هذه الأصوات الأخرى تتحرك من داخل صوت القرية المهيمن ، الذى يقدم الجميع - بما في ذلك الرواة أنفسهم - من على ، كأنهم جميعاً رعاياه . إن الراوى « راويتنا المعتمد » نفسه يتم تقديمه بوصفه جزءاً من عالم القرية الذى تعرضه « عب » ، وكان المؤلف/الراوى المعتمد يقدم نفسه من منظور هذا الصوت الجماعى : صوت القرية . فكثيراً ما نذكر القرية هذا الراوى وتحدث عنه بوصفه « راويتنا المعتمد » مرة ، « وراويتنا الرسمى » مرة أخرى :

« يقول راوى الرسمى ، وكان أيامها تلميذاً بهله المدرسة الابتدائية : أصرب المعهد الدينى ، ونجموا في الحوش » (١٨)
« وبيت الغول هذا يقع أمام باب راويتنا الفقى رأساً » (١٩) .

« قال الراوى : كنا في المدرسة الثانوية المظلة على محب ، وأبنوب أفندى مدرس التاريخ » (٢٠)

وما يلبث المؤلف أن يعود إلى صوت القرية المجهول ليختم به هذا القسم من أقسام الكتاب تحت عنوان « مسك الختام » !! وكأنه يختم هذا القسم الخاص بسيرة محب .

الكلمات التي شددت عليها تشير من ناحية إلى توجيه الخطاب المباشر إلى جمهور المستمعين ، وتفضى من ناحية أخرى إلى تخيل الراوى (أيا كان) والمستمعين في جلسة واحدة يجمعهم ضمير واحد (مادما - راويتا . . .) . وهكذا يضيف المؤلف بعداً جديداً يسهم في كسر التلقى الانفعالى للنص الذى يدور حول القرية ، وهى الموضوع الانفعالى الأثير لدى القراء والكتاب .

- ٣ -

أما البعد الأهم فيما يتصل بعرض المؤلف على كسر التلقى الانفعالى لكتابه فهو بُعد السخرية - الذى يتجل أكثر ما يتجل في أسلوب الكاتب ولغته ، وهى أكثر ما يميز هذا الكتاب وصاحبه .

ومن المعروف أن السخرية إنما تستعمل ذكاء القارئ وعقله ، ولا تعتمد على استئثاره انفعالاته وعواطفه : « قد يتأبنا شيء من الحزن ونحن نشاهد تناقص الطبيعة البشرية أو تنافر الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده ، فالملهمة تقيد عواطفنا بقييداً صارماً ، وبقناعتنا من الانطلاق في الوقت المناسب »^(٢٤) ، وأهم وسائل الكاتب في صنع السخرية والفكاهة إنما هو الأسلوب : « إن أسلوب المسرحية أو الرواية هو أول ما يدلنا على مافيه من فكاهة . . . وكلنا يعرف كيف يستطيع القصاص الموهوب أن يخلق ملهات من قصة تافهة ، وذلك ينسج الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير ، وبالإشارة والحركة . . »^(٢٥) .

هذه اللغة الساخرة تقبصر - إذن - انفعالاً ومصرارة إزاء ما تقدمه ، ولكنها لا تترك لهذا الانفعال المُر فرصة أن يتبدى على السطح ، وبالتالي يظل انفعال القارئ محكوماً ومضمرأ ، لكنه قائم هناك في منطقة عميقة من الوعي .

وليس دور اللغة في الكتاب مقصوراً على مجرد السخرية ، وإنما يلعب هذا الصوت الساخر الذى يحكى في « عجب » دوراً آخر عبر اللغة الخاصة ، هو دور تصوير عالم القرية . اللغة في كتاب عجب هى أداة التسجيل الأولى التى يتشكل بها فضاء العمل : زمانه ومكانه . . . أشيائه وأحيائه . وبعد أن تنتهى

وهكذا يتعمد الرواة ، ويحكى كل منهم عن الآخر ويقدمه : القرية تحكى عن راويها المعتمد والراوى يحكى عن القرية ، والقرية تحكى عن جماعة الصبية . . . إلخ . ويعمل المؤلف - عبر الكتاب كله - على إرساء تقاليد في الحكى من وجهات نظر متعددة ومتداخلة ، بحيث لا يفاجئك أن يظهر فجأة صوت الراوى المعتمد ، أو صوت جماعة الصبية ، أو الراوى الغائب ، أو حتى صوت قرية عجب بعد طول غياب .

لقد ترسخت هذه التقاليد في الحكى عبر الجزء الأعظم من الكتاب ، فإذا ما وصلنا إلى القسم الأخير « عجبات ٣ » ، ومع اختفاء هذه الأصوات كلها على المستوى الصريح وبقاء صوت الراوى الغائب وحده ، نظل مدركين هذه الأصوات في خلفية صوت الراوى الغائب ؛ فالذى يحكى حكايات الحيوان وحواراته في القسم الأخير ليس فقط صوت الراوى الغائب ، وإنما هو صوته المحمّل بأصوات الرواة المتعددين ، خاصة صوت الراوى الغلام وجماعة الصبية ، وهو الصوت الغائب على الكتاب في مجمله .

وفضلاً عن هذا التعدد والتداخل في أصوات الرواة ، وهو التعدد الذى لا يسمح للقارئ بالاندماج الانفعالى مع النص ، هناك ظاهرة لأتفة تتصل بالعلاقة بين الراوى الذى يحكى والقارئ ، فكثيراً ما يخترق الراوى حدود لعبة الحكى الوهمية ، ويوجه حديثه مباشرة إلى القارئ (القراء) أو قل إلى الجمهور الذى يبدو كأنه جمهور من المستمعين إلى راوٍ شعبي ينتقل بهم من حكاية ومن مشهد إلى مشهد :

« أتدرون كيف مات الحاج أحمد ؟ بأن جرع زجاجة الدواء جملة بدل التصسيط المريح ، طلباً لمأجل الشفاء .
« ومادما قد انزلنا إلى . . . »^(٢٦) .

« بيت الفول هذا يقع أمام بيت راويتنا الفنى رأساً »^(٢٧) .

« الخلاصة أن مدام عزيزة ، وققت يومها أمام عجب عند منزل التربة الشراوية ، وطال وقوفها لتمن - اسم الله على فيمتكم - الجلطة . . »^(٢٨) .

الملح والتوابل ، وكمها في لفافة ... » - فانت تجد - في هذا النص - مفردات مثل : (باضت - الفقص - زبون - كمها ...) ومفردات أخرى من قبيل (الجودي) . . كما تجد إلى جوار تراكيب من قبيل (باضت له في الفقص - صاج القرن كمها في لفافة) تراكيب أخرى مثل : (حتى إذا ما استوت على الجودي) دون أن تشعر بغيرية هذه العناصر عن بعضها البعض .

وليست المسألة هنا إرجاع الكلمات العامية إلى أصلها الفصح فقط (وهو ما يفعله الكاتب على نحو سافر في هوامش الكتاب التي تلعب دوراً مهماً في بنائه) ، وإنما تبدو المسألة أحياناً كما لو كانت سخرية من العامية ، ومن الفصحى ، ومن الذات ، ومن اللغة الإنسانية كلها ، ومحاولة لكشف الزيف الذي تنطلق منه هذه التفرقة بين العناصر .

٢ - الهوامش : تلعب الهوامش - على مستويات متعددة - دوراً مهماً في كتاب « حب » ، فهي بدايةً تنتقل بالكتاب من حدود الرواية : التي هي حكاية متصلة يستغرق فيها القارئ ويتنمج وينفعل مع أحداثها وشخصياتها ، إلى حدود « البحث والتحقيق » ، حيث العودة إلى أصول الأشياء ومعناها . لكن دور الهوامش يتعدى مجرد ذكر معنى الكلمات الخاصة بالقرية والبحث عن معناها وأصولها في المعاجم . . إلخ ، يتعدى هذا إلى أشياء أخرى : فإ يقول المؤلف في الهامش عن معنى كلمة ليس مجرد نقل لمعناها من المعجم أو من استخدامات الناس الخاصة في القرية ، وإنما هو تقديم سائر لهذا المعنى وهذا الاستخدام . والكاتب - وهو ينشئ معجم قريبته الخاص - يحاكي لغة المعاجم ويحذفها عما كان ساعرة . ويمكننا أن نتأمل هذا كله من خلال بعض الأمثلة :

« اللعبة الصاروخ : هرجاجة صغيرة بها وقود ، وبفوهتها لبوس من صمغ ، يتخلله فتيل بوقد ليخرج

صاروخ الشعلة » ص ٩ .

الشنفة : « شم الحمار الربلة المعترضة ، والشب بها بين الأنف

والشفة إلى أعلى عيني في نشوة » ص ١١ .

الست : « أجاز المجمع اللغوي » ست « ويتقاضى عن » سي « بمعنى سيد » ص ٢٧ .

الدنّون : « الدنّون بلغة القرية مع حفظ المقامات ، هو بربور الصغير كلما أطل من أنفه نشف ، أي شهقه

من قراءة الكتاب ستكتشف أن له معجماً خاصاً (في التراكيب والصور ، والمفردات) هو معجم القرية نفسها الذي يصورها أكثر عما يصورها وصف المكان والأحداث . .

يحاول عبد الفتاح الجمل أن يقدم رؤيته للقرية من خلال اللغة التي يستخدمها أساساً ، وتجربته مع هذه اللغة الخاصة تجربة مختدة عبر أعماله كلها ، خاصة روايته السابقة (الخوف ١٩٩٧) ، فاستخداماته الخاصة للغة في كتاب « حب » لها جلورها في رواية « الخوف » ، غير أنه هنا يطوّر مبادئه في الخوف ، ويدخله في نسج جديد من البناء الروائي . كان اللغة هنا عنصر من عناصر النسج الروائي التي تحدثت عنها من قبل : النوع الأدبي ، الروي . .

أما وسائل عبد الفتاح الجمل في توظيف هذه اللغة الخاصة ، وما انتهى إليه من نتائج ، فتحتاج إلى وقفة مستفيضة من مؤرخ أو باحث اجتماعي لغوي ليرز قيمته وأثره « كما أشار بدر الديب في تعليقه على الكتاب (٢٦) » ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نسجل بعض الملاحظات العامة :

١ - العامية والفصحى : لا أظن أن قضية هذه الرواية هي العامية والفصحى وما استدعيه من مشكلات في الأدب العربي الحديث ، فأنت تستطيع أن تقرأ الرواية كلها بالعامية أو تقرأها بالفصحى ، كما قال غالي شكري (٢٧) ، وإنما القضية هنا هي توظيف الكاتب للعامية والفصحى في توصيل رؤيته الخاصة للأحياء وللحياة كما سنرى بعد قليل . إنه يضع الكلمة المفرقة في عاميتها إلى جوار الكلمة المخرقة في فصاحتها ، ويضع التركيب العامي إلى جوار التركيب الفصيح في مركب واحد ، تماماً كما يضع الحيوان والإنسان والطير والنبات والجماد في مركب واحد متفاعل ، بحيث يدفعك إلى السخرية من هذه التفرقة العقيمة بين العناصر .

نرى « حب » عن ياسين الفران فتقول :

« وكلما أتاه سمك من النوع الذي أوقعه بخته فيه ، استبدل بكلماته الثلاث ثلاثاً أكبر سينة .

أما إن باضت له في الفقص ، أتاه سمك الاستفتاح حليطاً ، ونصبيه من أجناس ثلاثة ، تظل تنمو وتترى ، على الغالي حتى آخر زبون .

يلقى بها إلى صاج القرن ، لتثوى على ذوب النهار كله ، هادئة أصيلة ، حتى إذا ما استوت على الجودي ، أخرجها إلى

ليعبده بلغة محب ، وكأنما قد نشف ص

٥٥

الشبارة : « هي البلطية بلغة بحيرة المنزلة » ص ٦٧ .
البُلط : « بورسعيد ، ولعلها من صدر اسمها الأجنبي (بورت سعيد) مع قلب الراء لأمأ لزوم شؤون سقف الحنك » ص ٩٥ .

والأمثلة كثيرة جداً ، فليس هناك صفحة تخلو من إشارة أو إشارتين في الهامش ، وكلها لاتعمل عن صوت الروائي ، وإنما تعلن عن صوت الباحث المحقق الذي يفتّص المعنى في اللغة ويقارنه تاريخياً وجغرافياً . . (في لغة محب - في لغة بحيرة المنزلة - في لغة الناس - في غيرها من المحافظات - المجمع اللغوي . . الخ) هذا كله في نعمة ساحرة (شؤون سقف الحنك) تقدم المعلومة وتسخر منها في الوقت نفسه .

لقد كان من أهداف المؤلف في هذه الهوامش أن يتجنب المشكلة التي تراها في روايته السابقة « الخوف » ، حين استخدم كلمات القرية (العامية أو الفصحى) دون أن يشير إلى معناها في الهامش ، مما أدى إلى التباس المعنى على القراء فكان لابد أن يوضح المعاني الخاصة للمفردات والصور في الهوامش ، مع استخدام هذه الهوامش - في الوقت نفسه - لخدمة أغراض السخرية ، ولخدمة بناء الكتاب بعمامة ، حيث تمنع هذه الهوامش - مع أشياء أخرى - من اندماج القارئ مع الحكايا والشخص و تأخذ إلى منطقة « البحث » الإيجابي ، بدلاً من منطقة التلقّي الانفعالي السلبي . هذا فضلاً عن أنها - بمزجها بين العامية والفصحى وسخريتها من التفرقة - تحدم رؤية المؤلف التي تمزج بين الأشياء والأحياء والعناصر المختلفة ، وتعريهم في فن جرى يقترب من فن « الجروتيسك » .

٣ - الجروتيسك : في كتاب عبد الفتاح الجمل نماذج فريد بين مستويات الحياة المختلفة : بين النبات والحيوان والإنسان والجملاد . . من ناحية ، وبين المبتذل البذئ والشاعري المحلّق من ناحية ثانية ، وبين العامى والفصيح من ناحية ثالثة . . هذا كله فيما يشبه توليفة « الجروتيسك » الساخرة والبشعة ، والتي لاتنحصر لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل (٢٨) .
وبالرغم من أن الكتاب مقسّم تقسيماً عاماً : قسم للحكايا ، وقسم للشخص ، وقسم للطيور والحيوانات . . فإنك ستجد في كل فقرة من فقراته ، وفي كل جملة ، هذا

التمازج الفريد بين العوالم المتباينة ، التي يجمع بينها الكاتب ليصنع عالماً فريداً لقرية فريدة ، يحار القارئ - رغم طابعها اللّذي يبدو تسجيلياً : ماذا بها من الحقيقة وماذا بهامن الخيال .

- ٤ -

عبد الفتاح الجمل مثل كثير من الكتاب والمثقفين من أبناء القرى الذين ابتلغتهم المدينة ، ولكن علاقتهم مع القرية ظلت تنضج في كتاباتهم . إن علاقته بقرية تمتد منذ روايته الأولى « الخوف » كما ذكرت ، ويمكنك أن تتعرف على طبيعة هذه العلاقة من إهداء كتابه هذا « محب » ، إنها علاقة تنطوي على حنين وآلم ومرارة وسخرية ووعي . كيف يرى الجمل عالم القرية ؟ وكيف يقدّمه ؟ ماذا أضاف إلى سابقه ؟ بل ماذا أضاف إلى نفسه بعد روايته الأولى ؟

قرية الجمل - بطبيعة الحال - قرية من صنع الفن ، تنسج لما هو حقيقي وما هو مجازي للحقيقي ، لما هو فعل وما هو ممكن . ولا يملك المرء هنا إلا أن يطرح على صورة القرية في الرواية مجموعة من الأسئلة : ما الأطراف التي يدور فيها الصراع - الضمني - في قرية الجمل ؟ هل هناك صراع على الأرض ، والمياه ، والثأر - إلى آخر هذه الأشياء التي يتأسس عليها الصراع في قرية مصرية ؟ هل نستطيع أن نقول إن هناك صراعاً - بأى معنى - بين المالكين المستغلين وبين المستغلين ؟ ما يحدث في الكتاب هو تغيب شبه كامل لعالم المستغلين (بكسر الغين) ، باستثناء إشارات خاطفة ، لكن وجودهم - مع ذلك - قائم هناك يريز على الصدر ، ويتجلّى عبر المرارة والكتابة والحيلط اللامعقول الذي تضمّره اللغة الساخرة .

أما عالم المستغلين (يفتح الغين) والمقهورين فهو عالم الكتاب وناسه الذين لا يعلن الكاتب عن سر استغلالهم وقهرهم وتكسّرهم ، لكن السؤال الذي تضمّره السخرية المرة المستثيرة للعقل يطرح نفسه على القارئ فلا يملك منه فكاً . عالم المستغلين ، كما يقدمه الكتاب ، عالم مشّت وتكسّر ، تشتت النص الروائي نفسه وتكسّره . إنه عالم غير مكتمل ولا يمكن أن يصلح لرواية ، ولا ينطوي على وحدة ملحمة ،

ومرة أخرى يذكرك عالم هذه القرية الفريدة بعالم قرية سعد
مكاوى في « الماء العكر »، مع اختلاف الرؤية، والنغمة
العامة، واللغة، والبناء العام.. بين الكاتبين.

وأخيراً، أتوقع أن يكون كتاب « عجب » قد كُتِبَ على نحو
تجريبى متقطع، في فترة زمنية ممتدة، وأن يكون مخطط
المؤلف لكتابه قد تم أثناء الكتابة وبعدها، وليس قبلها؛ وهذا
ما يفسر التغيرات الدائمة في التقنيات وطرق الحكى، بل
توزيع الكتابة على فراغ الصفحة. التجريب سمة شاملة في
الرواية تفضى إلى عدم الخضوع لراي واحد، أو لنوع أدبي
واحد، أو لغة واحدة كما لاحظنا. من هنا كان العنوان الأقرب
إلى طبيعة هذا الكتاب هو عنوان « عجيات » بما تنطوي عليه
الكلمة من معنى التعدد والتشتت والتنوع.. لكن المؤلف
جعل عنوان كتابه « عجب »، ربما بدافع من هذا الحين الذي
أشرت إليه من قبل، وربما بدافع من المعنى الروائي والعالم
الروائي الواحد الكامن وراء التعدد والتشتت.

إنها كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية.

ولا يملك تقديم بطل روائي من أى نوع حتى، إن كان بطلاً
منضجاً ومكتسراً.

في كتاب « عجب » غياب شبه كامل لعالم الفلاحين من
المالكين الكبار أو حتى صغار الملاك. ليس في الكتاب سوى
تصوير لمجموعة من الحرفيين الصغار الضائعين المسخرة
(الفران - المزين - الشاعر الأعمى - الرداحة - النجار -
البقال ...) وجميعهم تنتهى بهم الصور القصصية إلى الاهتمام
أو الموت. ليس سوى عالم من الهامشيين المشتتين الذين
يعيشون على هامش القرية المصرية الحقيقية، ولكنهم يشكلون
العالم الخاص بالكاتب، ويتم تقديمهم في شتاتهم هذا، عبر
سخرية كتيبة باعثة على التأمل.

إن عالم القرية - كما يقدمه كتاب « عجب » - لا ينتمى إلى
جوار هؤلاء الهامشيين المشتتين سوى عالم آخر من النبات
والخشرات والحيوانات والجماعات يختلط بملهمهم؛ فهل هذا
هو عالم القرية المصرية حقاً، أم هو عالم القرية كما هو في ذاكرة
عبد الفتاح الجمل ابن القرية الذى غادرها منذ زمن ويمن
إليها، ويقدمها عبر مصفاة رؤى خاصة وفنه الخاص؟

الهوامش:

- ١- عبد الفتاح الجمل: « عجب » روايات الحلال، القاهرة يناير ١٩٩٢.
- ٢- نفسه: ص ٥.
- ٣- عبد المحسن بدر: الروايات والأرض، دار المعارف ١٩٨١.
- ٤- غالى شكري: حواريات أم رواية. مقال بجريدة الأهرام القاهرية ١٩٩٢/٢/٥.
- ٥- انظر: Goldmann: Towards a sociology of the Novel trans. by Sheridan, A., (London, 1975) P. 4.
- ٦- « عجب » ص ٦، ٧.
- ٧- راجع مناقشة شكري عياد لهذا النوع من الكتابة والصورة القصصية وعلاقته بالرواية وبالقصّة القصيرة وبالجماعات الهامشية، وطريقة تقديمه لها.
- ٨- سعد مكاوى: الماء العكر، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٦.
- ٩- عبد الفتاح الجمل: الحوف. ط ١، ١٩٩٧. مختارات فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- ١٠- غالى شكري: المقال السابق.
- ١١- من هذه الرسائل مثلاً تأكيد ضمير المتكلم المنسوب إلى عجب، كأنه يشعر أن القارئ يشترك في نسبة هذا الكلام إلى قرية عجب، كأن يقول مثلاً:
« هذا أصل وقصلى أنا قرية عجب » أو « بهذا مضيت أنا عجب أمدد لوجاعى... » وكأن النص ينشأ من نفسه بهذا التكرار ثمّة أن يكون الراوى أحدًا
غير قرية عجب.

- ١٢ - أظن أنه حدث خطأ طباعي هنا ، لأن الأقرب إلى هذا المشهد هو عنوان المشهد التالى : « و تريات الغاب » كأنه حدث تبديل عنوان مكان الآخر .
- ١٣ - « محب » : ص ٣٠ والتشديد من عندى لتوضيح الفكرة .
- ١٤ - « محب » ص ٢٢ .
- ١٦ - « محب » ص ٥٣ .
- ١٧ - « محب » ص ٥٤ .
- ١٨ - « محب » ص ٥٧ .
- ١٩ - « محب » ص ٦٤ .
- ٢٠ - « محب » ص ٨٢ .
- ٢١ - نفسه ص ٨ .
- ٢٢ - نفسه ص ٥٤ .
- ٢٣ - نفسه ص ٩٦ .
- ٢٤ - ل . ج . برتس : *اللمهاة فى المسرحية والقصة* . ت . إدوارد حلليم . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٤٨ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ٧٨ .
- ٢٦ - محب : تعليق بدر الدين : « هذه الرواية » ص ١٦٥ .
- ٢٧ - غالى شكرى ، المقال السابق .
- (٢٨) - راجع مادة «جروتسك» فى : *مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الادب* .

آداب الشرق الأوسط بين تناظر التجارب وتباين المنطلقات

صبرى حافظ



Modern Literature in the Near and Middle East: (1850 - 1970), edited by Robin Ostle, (London:) (Routledge, 1991), pp. x, 248.



فكرته الأساسية ، في تماسك تخطيط بنيته ، وفي دعوة مختلف الباحثين الذين تناولوا جوانب هذا الموضوع للكتابة فيه بالطريقة التي يرهنت على صحة عدد من افتراضاته الأساسية ، وإن أثارت عددا من التساؤلات حول بعضها الآخر . ونتيجة لتخطيط روين أوستل الجيد للموضوع واختياره الموفق للباحثين ، جاء الكتاب ، بعكس كثير من الكتب المماثلة التي تضم بين دفتيها أبحاث مؤتمرات أو ندوات علمية ، على درجة كبيرة من تماسك المنهج وتكامل الخطة . وينطلق الكتاب من افتراض أساسي ، وهو أنه بالرغم من الحروب العديدة التي شهدتها الشرق الأوسط في تاريخه الحديث ، وحرص قوى كثيرة على إزكاء حدة التناقضات بين شعوبه ، فإن آداب هذه المنطقة (باستثناء الأدب العبرى الدخيل عليها الذى تخضع عملية دراسته إلى تقسيم أقرب إلى ذلك المتبع في دراسة آداب أوروبا الشرقية والوسطى منه إلى التقسيم التابع من دراسة آداب المنطقة الأخرى من العربى إلى الفارسمى والتركى) ، « تقدم الدليل على أن منطقة الشرق

مع أن خطة هذا الكتاب الطموحة هي مصدر محدوديته النقدية ، فإن القضايا الأساسية التي يطرحها فيما يتعلق بعلاقات التناظر أو التنافر بين مسيرات آداب المنطقة الأربعة ، ومثال المراحل التي مرت بها هذه الآداب في سعيها نحو التطور ، وتشابه التجارب السياسية والثقافية التي مر بها متفقوها ، هي التي تبرر مشروعه الطموح هذا . وهو مشروع يطرح ، كأى مشروع علمي حق ، من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات ، ويثير من القضايا أكثر مما يقدم من الحلول . ويعود الفضل إلى روين أوستل ، محرر هذا الكتاب وصاحب

الحذف أو حتى تجاهل الكثير من الإنجازات المهمة . لأن كثيرا من فصوله مهما كانت دقة تغطيتها المسحية ، ومحاولتها لتناول العلامات الفارقة في مسيرة كل أدب من هذه الآداب ، فإنها لا تولى أدبية الأدب أى عناية . صحيح أنه من التزيد أو حتى التعتن أن نطلب من أى باحث أن يتناول أربعين أو خمسين عاما من التطور الأدبي في اثني عشرة أو خمس عشرة صفحة ونتوقع منه أن يتناول قضايا أدبية الأدب في هذا الحيز المحدود . لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها كل تاريخ أدبي هي مدى قدرته على تسويغ مشروعه التاريخي على المستوى النقدي التطبيقي بخاصة ، ومدى ترجمته لعناصر الأدب الخاصة إلى قضايا عامة وتحولات أسلوبية أو منطلقية متعمقة .

وقبل البداية في مراجعة فصول الكتاب وتناول القضايا التي يطرحها أو الإشارة إلى أن كتابة هذه المراجعة باللغة العربية وللقرء العرب بالدرجة الأولى تتطلب بطبيعة الأمر توجيه عناية أكبر للفصول التي تناولت الأدب العربي فيه ، بل تقتضي فيها طيعة الخطاب والجمهور الذي يتوجه إليه إبراز المطلق العربي في المعالجة ، أو تقرير كل تناول للأدب الأخرى التي تناولها الكتاب عبر مرشح ثقافته ومن خلال الرعي بقضاياها . فالكتاب — كما سرى — يعرض لأدب المنطقة بطريقة تلجأ بحكم الحظ وضرورات الحيز إلى الإيجاز الشديد . ومن هنا فإن ما سيرد في المراجعة لن يكون إلا نوعا من تلخيص التلخيص . كما أن معرفة المراجع المحدودة — للأسف — بإنتاج بقية الآداب التي تناولها الكتاب ، تفرض عليه الاكتفاء بالملاحظات العامة في هذا المجال دون الدخول في التفاصيل . فمدار اهتمام المراجع وقضيته الأساسية هي الأدب العربي بالدرجة الأولى ، ثم العلاقة بين صورته الحقيقية والصورة أو الصور الشائعة عنه في الغرب بالدرجة الثانية .

ويبدأ القسم الأول « عصر الترجمة والانتباس » بفصل تاريخي جيد للكولم ياب يلخص فيه ببراعة آليات تفاعل عملية التحديث في المنطقة مع ظاهرة بروز الأدب الجديد فيها بصورة تكشف عن مختلف العناصر التي لعبت دورا أساسيا في هذه المسألة ، ويمنهج يميز مقتربات عالم اجتماع الثقافة بمنطلقات المؤرخ . إذ يحرص ياب في هذا الفصل على تحقيق نوع من التضافر بين تطور الأحداث السياسية في المنطقة وتبلور

الأوسط ظلت إلى حد كبير منطقة ثقافية واحدة منذ عام ١٨٥٠م^(١)، وعلى أن مسيرتها الثقافية والفكرية تنطوي على إعادة إنتاج للنماذج والمشاكل والاهتمامات في كل أدب بصورة تدعو إلى ضرورة إعادة النظر في مدى أهمية تدارس هذه الآداب معا ، واستفادة كل منها من تجارب جيرانه الثقافيين . وهذه من القضايا المهمة التي يثيرها مثل هذا الكتاب بصورة غير مباشرة ؛ لأنه سيكشف لنا عن أن اهتمام كل أدب من آداب المنطقة الأساسية الثلاثة بإجراء حوار مع الإنجاز الثقافي الغربي فاق — بمراحل — أى اهتمام يتعرف ما يدور في ساحة الآداب المجاورة ، ناهيك عن إدارة حوار حقيقي معها . وهو أمر مفتقد ولابد من تداركه ، الأمر الذي يعد هذا الكتاب الخطوة الرائدة فيه .

ويقسم الكتاب تاريخ المنطقة الثقافي الحديث إلى ثلاث مراحل أساسية : هي مرحلة الترجمة والانتباس (١٨٥٠ — ١٩١٤) ، ومرحلة الانتقال من الرومانسية القومية إلى النقد الاجتماعي (١٩١٤ — ١٩٥٠) ، وعصر الاستقطاب والأيديولوجيا (منذ ١٩٥٠) . ويضع في دراسة هذه المراحل الثلاث إلى خطة ثابتة تبدأ ، ليقنها بأن هناك علاقة بين آداب كل مرحلة والتجربة السياسية والاجتماعية التي عاشتها المنطقة فيها ، بمسح اجتماعي سياسي للمرحلة قبل تناول كل أدب من آدابها الأربعة (العربي والفارسي والتركي والعبري) بالدرس والتحليل ، باستثناء مؤلف واحد ، هو غياب الأدب الفارسي ، لأسباب مفهومة ، من المرحلة الأخيرة من هذه الدراسة . وإن كان اتساع الفصل الخاص بالأدب الإيراني في المرحلة الوسطى من الكتاب قد عوض بعض الفصول الناجم عن إغفاله أو عدم العثور على من يستطيع الكتابة عنه في المرحلة الأخيرة بالشكل اللائق .

والواقع أن قوة هذا الكتاب تكمن في قدرته على وضع آداب المنطقة في سياقها الحضاري والسياسي ، وفي الكشف عن أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الثلاثة أكبر كثيرا من الصور الشائع عنها ، وفي تقديمه لمخطط واسع طموح تنضوي تحت لوائه آداب المنطقة الأساسية كلها . لكن عنصر الضعف الأساسي في الكتاب ينبع من منطقة قوته تلك ؛ لأن طموحه الكبير لتغطية مسيرة آداب أربعة على مدى قرن ونصف من الزمان فيها يربو قليلا على متى صفحة ، أدى إلى الاختصار أو

هذه الترجمات أن نجد من يلقاها من المثقفين أو الجمهور بالشكل المطلوب لاستيعاب رؤاها والاستجابة لها .

ثم يحىء الفصل الذى كتبه تيودور بارفت عن الأدب العبرى ليكشف عن الطبيعة الخاصة لهذا الأدب ، ويقدم عناصر غريته عن المنطقة ؛ لأن هذا الأدب تطور بالفعل بعيدا عنها في بروسيا وليتوانيا وبيلوروسيا وويلين وغيرها من البلدان الأوروبية . وكانت عناصر التماثل مع آداب المنطقة تتمثل في محاولته اقتباس أشكال التعبير الأوربية وقوالبها ، وتطويرها لمتطلبات اللغة اليديشية أولا ثم العبرية بعد ذلك . وقد كشفت هذه الدراسة كيف أن اليهود حاولوا ، بقدره الكلمة وجبروت الأدب ، أن ينشئوا لهم وطنا داخل نطاق الكلمات مغايرا للموطن الجغرافى الذى عاشوا فيه . فقد مكن أدب هذه الفترة الباكورة العبرى اليهود من تكوين معرفة بسهولة فلسطين وجبالها ومرجوحها وبواديها كانت - برغم وهبتها وعدم مطابقتها للواقع الفلسطينى بأي حال من الأحوال - أفضل من معرفتهم بمناطق أوروبا الشرقية التى كانوا يعيشون فيها ، وهي مسألة أدت بلاشك إلى تعميق عزلتهم عن المجتمعات التى عاشوا فيها وربطهم بعالم وهمي - لا معرفة حقيقية لهم به - أقرب إلى عالم الأساطير من عالم الواقع . وسطوة الصورة الأدبية المزوقة لأرض الميعاد المتوهمة التى خلقتها الكتابات العبرية في هذه الفترة الباكورة كانت من العوامل التى ساهمت في بلورة الفكرة الصهيونية وتجدير أيديولوجيتها في عالم ساعد عداؤه لليهود على انتشارها وتنمائها .

ويأتى بعد ذلك أضعف فصول هذا القسم ، بل أضعف فصول الكتاب قاطبة ، وهو الفصل الذى كتبه بير كاكيا عن الأدب العربى في هذه المرحلة . لأن كاكيا يكشف في هذا الفصل عن مثالب الاستشراق التقليدى الذى عفا عليه الزمن كلها . إذ يبدأ بتعميم جارف يستقي من تعميمات برنارد لويس المتحيزة الزعاف . ويعلم في هذا التعميم ، الذى يأخذ عن لويس المعروف بتوظيفه الحافق للأدوات الأكاديمية لتكريس تحيزات الغرب ضد العرب وتشويه صورهم ، أنه « بين الوقت الذى تعرّف فيه العرب على تراث الفكر الإغريقى وبداية نهضتهم الحديثة لم يعرف عن واحد من كتابهم أو مفكرهم أنه أجاد أى لغة أجنبية »^(٩) . وهو أمر ساد حق

بعض عناصر البنية الثقافية التحتية من التعليم والطباعة وأشكال رعاية الآداب والفنون وتمويلها ، وأهم من هذا كله الدوافع التاريخية والحضارية والقومية التى حدثت بالمثقفين إلى ضرورة البحث عن أساليب تعبيرية جديدة وبلورة رؤى وصياغات مغايرة لتلك التى سادت في المرحلة السابقة . ويعقب هذا الفصل أربعة فصول أخرى عن آداب المنطقة المختلفة ، تبدأ بفصلين جديدين لصليحة بيكر عن الأدب التركى ، وجوليا ميسى عن الأدب الفارسى ، بجاولان ، انطلاقا من تعرف عصر ازدهار الترجمة ، ونوعية الأعمال التى اختيرت للترجمة في كل أدب منها ، بلورة الطريقة التى أسهمت بها هذه الترجمات في تكوين أشكال جديدة من الوعى والتعبير الأدبى . ذلك لأنها استطاعت الربط بين تاريخها لتطور عملية الترجمة وآليات ظهور الأشكال الأدبية الجديدة ، والكشف عن أهمية دوران العمليتين معاً في بوتقة السعى لصياغة ملائم الهوية القومية وتطلعاتها . ويكشف هذان الفصلان عن أن الأعمال الأدبية الغربية التى ترجمت إلى اللغتين التركية والفارسية كانت هى نفسها بالتقريب التى ترجمت إلى اللغة العربية في القرن الماضى ، وأن القضايا التى نوقشت فيها والتى تناولت لغة التعبير وأشكال الكتابة الأدبية ، وحتى نوعيه المهوم الاجتماعية ، بل الحلول التى طرحت لهذه القضايا كانت متشابهة إلى حد التطابق في كثير من الأحيان . وهو أمر يدعو إلى ضرورة المزيد من البحث في آليات علاقات التناظر تلك بين مسيرات هذه الآداب الثلاثة وتعلّم دروسها . فقد ترجمت الآداب الثلاثة الكتاب الأوروبيين أنفسهم تقريبا ، بل الأعمال نفسها هؤلاء الكتاب ، وفي سنوات متقاربة . فقد صدرت ترجمة الوزير التركى يوسف كمال باشا لـ « مغامرات نليهاك » لفينيلون عام ١٨٦٢ وقبل صدور ترجمة الطهطاوى للنص نفسه بسبع سنوات ، ثم أعقبها ترجمة طاهر ميرزا الفارسية للرواية نفسها ، ربما دون أن يعرف بعض هؤلاء المترجمين بجهود البعض الآخر في هذا المجال . والأمثلة على هذا أكثر من أن أعددها هنا ، ولا بد لمن يمه هذا الأمر من الرجوع إلى الكتاب نفسه ؛ لأن كثرة هذه الأمثلة وتواردها في الآداب الثلاثة تؤكد المقولة المشهورة بأن الشعوب تترجم الأشياء التى كانت على وشك أن تبتكرها ، ولولم يتبعها المناخ الذى يوشك الكتاب فيه على ابتكار أعمال مشابهة لما قبض لمل

الطرائف الغريب ، مع أن قاموس هانز فير Hans Wehr ، وهو أكثر القواميس العربية الأوروبية ذيوغا (وهو قاموس عربي ألماني في الأصل وترجمه ميلتوت كاون إلى الإنجليزية فأصبح هريا - إنجليزيا) بين طلاب العربية المتبدئين ، يترجم هذه الكلمة حسب استعمالها الشائع ، وهو « السعى إلى المعرفة أو استيعابها والحصول عليها ، والاستعارة والتبني والاحتياز »^(٤) . وهو يفعل ذلك بالرغم من أن السياق الذي وردت فيه الكلمة في التعبير الذي اقتبسه يوضح معناها دون أدنى شك . لكنها الرغبة الدفينة في مجاهدة العلم والبحث عن أى شيء طرائفى يظهر الثقافة العربية بمظهر مستهجن ، ويكشف أنها تستعمل لكلمة adaptation كلمة غريبة وطريقة تعنى إشعال قطعة خشب من النار ، لا استيعاب منتج معرفي وإخضاعه لتطلبات الواقع واللغة التى ينقل إليها . فجهود كاكيا الذى يتناول الثقافة العربية من منطلق المراقب الكاره لها ، الذى يعلن في كل كلمة انفصاله عنها ، والراغب في تكريس عزلتها وتعميق غربتها عن الثقافات الأخرى ، والأوروبية منها بخاصة ، يحاول تخفى وراء قناع من التفقه المصطنع الذى يراجع أصول الكلمات وفق المنهج الفيلولوجي القديم الذى اعتسم وراءه عدد كبير من المستشرقين لإخفاء جهلهم الفاضح بها وسر تحيزهم السافر ضدها .

والواقع أن تشويه الثقافة العربية على يد كاكيا ، ومن لف لفة من المستشرقين التقليديين ، لا يتأتى إلا عن معرفة محدودة بها ، وعن جهل أصيل بحقيقتها . وفصله يكشف عن ذلك بكل وضوح ، فكثير من أحكامه واستشهاداته منقولة عن آخرين ، لا عن المصادر الأصلية التى تعوزه معرفتها فيها يبدو . أى أنها استشهادات من الدرجة الثانية second-hand ، كاستشهاده عن ميخائيل نعيمة^(٥) . وهى استشهادات يلجأ إليها حتى يبالغ في إبراز دور الغرب ، وفي إرجاع كل تقدم أحرزته الثقافة العربية له . ولا عجاة في حق كاكيا ومن لف لفة أن يبالغ في دور الغرب ، ولكن عليه أن يبذل مجهودا أكبر حتى يقتنعا بتجاهل العناصر الأخرى كلها التى كان لها دور كبير في عصر الإحياء ، والتي تبعت من معارضة الغرب الاستعماري بخاصة والجهاد من أجل استئصال نفوذه . والواقع أن الاعتماد على استشهادات الدرجة الثانية يتفشى في الفصل كله ، ويسم منهجيته ذاتها بشيء من التحيز

أخذت تتناقله الكتابات دون معرفة وكأنه حقيقة لا عارة فيها . وسوف أسوق هنا بعض الأمثلة القليلة من الكتاب العرب الذين أجادوا عدة لغات أوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل بداية عصر النهضة في القرن الماضي ، لأبين مدى خطأ هذا التعميم وفيه . فقد كان هناك جرمانوس فرحات (١٦٧٠ - ١٧٣٢) الذى ألف أكثر من مئة كتاب عن اللغة ، والذى كان يجيد عدة لغات أوروبية تتجلى إجادته لها بوضوح في دراساته في فقه اللغة المقارن . وكان هناك يوسف سمعان السمعاني (١٦٨٧ - ١٧٦٨) الذى أجاد عدة لغات أوروبية إلى جانب تفقهه في اللاتينية ، والذى ترقى حتى أصبح أميناً لمكتبة الفاتيكان كما كان هناك حسن الجبري (١٦٩٨ - ١٧٧٤) ، والد عبد الرحمن المؤرخ المعروف ، والذى كان عالماً كبيراً في العلوم الطبيعية ، وكان يلم بأكثر من لغة أوروبية وكان مستشرق عصره وعلمائه الأوروبيون يمجون إلى بيته لطلب العلم كما يروى لنا ابنه في تاريخه المشهور ، ناهيك عن بطرس مبارك (١٦٦٠ - ١٧٤٧) ، ويوحنا العجمي (١٧٢٤ - ١٧٨٥) ، وحنانيا المنير (١٧٥٧ - ١٨٠٧) وغيرهم .

لكن تعميمات كاكيا الخاطئة جزء من منهجه الاستشراقي المغلوط الذى يسعى إلى تشويه التاريخ الثقافي العربي والزراية به ، بدلا من درسه ومحاولة فهمه وتعلم دروسه . وعلى العكس من الفصول الثلاثة الأخرى في هذا القسم ، التى حاولت الكشف عن كيف أن اختيارات المترجمين للأعمال التى يترجمونها كانت جزءا لا يتجزأ من عملية صياغة الهوية القومية والسعى لخلق خطاب أدبي جديد قادر على التعبير عن أشواقها ، فإن كاكيا يحصر نفسه في هذا الفصل في مسألة الترجمة دون أن يرى أنها جزء من عملية مثاقفة acculturation واسعة النطاق ، أو ربطها بمسألة تغير الحساسية الأدبية أو تكوين خطاب أدبي جديد . ويريق كاكيا جزءا كبيرا من الحيز الذى خصص له في الانشغال بسفاسف الأمور ، ككتبتين من المستشرقين التقليديين المرودين الذين يسعون إلى تشويه الثقافة العربية ، فلنوضح معنى كلمة عربية بسيطة هي « اقتباس » ، يجمعها إلى أصلها الحرفي الذى يعنى « إشعال قطعة الخشب من النار »^(٦) . وهذا مثال واحد على منهجه

التعصبات الشائعة عن الترجمة لم يفرج فيها بأى جديد . ولم يستطع أن يجاوز انحصاره في هذه المنطقة المحدودة واستغرق فيها مساحة الفصل المخصصة له ؛ لأن حصر مثل هذا الموضوع الضخم ، الأدب العربى في أكثر من ستين عاما ، في نقطة واحدة في إحدى استراتيجيات الاستشراق التقليدى ، الذى يمثل كاكيا نموذجا من نماذجه ، خلق صورة محدودة تمثل فقر الأدب العربى ، في حين يلاحظ قارىء الكتاب غنى الآداب الأخرى ؛ ومن ثم فإن حذف كل ما هو مشير ومهم في هذه المرحلة ، من مدرسة الإحياء الشعرى التى بدأها البارودى حتى بدايات الأشكال القصصية ، من المسرحية إلى الرواية والقصة القصيرة ، يستهدف إظهار أن العرب اكتفوا بالترجمة بينما انتقل غيرهم منها إلى خلق أشكال أدبية جديدة أو طرح إشكاليات مهمة تتعلق بلغة الأدب وطبيعة القضايا التى يتعامل معها . صحيح أن الذى يعرف حقيقة الصورة يدرك أن فصل كاكيا حلف أكثر مما أثبت ، ولكن من الذى يعرف هذه الأمور من القراء المحتملين لهذا الكتاب ؟ خاصة أن كاكيا يمتحن بنوع من العلمية الزائفة ، ويستشهد ببرنارد لويس ، وهو مستشرق معتمد في دوائر الاستشراق التقليدى برغم صهيونته الواضحة ، ويتخفى وراء أنه أستاذ كرسي في جامعة كبيرة كجامعة كولومبيا ، فلا بد إذن من أن يفترض القارئ الثقة فيما يقدمه له . لأن من المستبعد أن يشك القارئ في جهل مستشرق مثل كاكيا بموضوعه ، ولكن غير المستبعد هو أن يظن الظنون بالأدب العربى والثقافة العربية كلها التى دربوها على أن يفترض أسوأ الاحتمالات بشأنها ثم يجد أن هذه الاحتمالات صحيحة .

ولنتقل الآن إلى القسم الثالث من الكتاب ، الذى يتناول الفترة التى سبها بمرحلة الوطنية الرومانسية والتعد الاجتياحى (١٩١٤ - ١٩٥٠) . ويبدأ هذا القسم بفصل للمؤرخ الإنجليزى الشاب تشارلز ترب يقدم فيه الخطوط العريضة للتطورات السياسية في المنطقة في هذه المرحلة من تاريخها الحديث . وعلى العكس من مقدمة باب التمهيدية للقسم الأول ، التى مزج فيها بحساسية العناصر السياسية والاجتياحية والثقافية ، فإن ترب يحصر فصله في الجوانب السياسية والتاريخية وحدها ، مغفلا الأبعاد الاجتياحية والثقافية التى تتعلق بعملية إنتاج الثقافة واستهلاكها . ولكن الفصول

والتسلط . فعين يريد دراسة طبيعة الكتب المترجمة في هذه الفترة الباكورة من تطور الثقافة العربية ومدى تأثيرها ، فإنه لا يبحث في نوعية هذه الكتب ولا يتبع آثارها في منشورات المرحلة وتأليفها ، كما فعلت صليحة بيكر بالنسبة للأدب التركى أوجوليا ميسى بالنسبة للأدب الفارسى ، ولكنه يلجأ إلى رأى توفيق الحكيم في هذا المجال . . . ولو كان يلجأ إليه لمعرفة تأثير هذه الترجمات عليه لقلنا إنه يريد أن يستشهد بشهادة شاهد من أهلها ، ولكنه يستخدم استشهاده من يزيدان على صفحتين كاملتين من صفحات الفصل الاثنى عشرة ، أى سلس مساحته ، وهذا أمر مفروض بأى معيار علمى في دراسة مسحية موجزة من هذا النوع ، كى يثيرنا عبرها بطبيعة ما كان يترجم في تلك المرحلة . وكان الأجدر به العودة إلى مراجع سركيسى وداغر وتاجر^(١) وغيرهم من ثقات هذه المرحلة ، أو حتى إلى القائمة الشهيرة التى أعدها المستشرق الفرنسى هنرى بير^(٢) في هذا المجال حتى تكون لاستخلاصاته سمة العمومية والشمول ، بدلا من استخدام استشهاد توفيق الحكيم المطول والانطباعى . فلو أحسن استخدام هاتين الصفتين بشكل دقيق علمى وموضوعى لاستطاع تزويد قارئه براهين تعتمد على حقائق صلبة يمكن الاعتماد عليها . لأنه مهما كانت أهمية الحكيم ، كاتبا مسرحيا ومبدعا ، فإنه ليس حجة في موضوع الترجمة إلى الأدب العربى بأى معيار من المعايير . وتفسرى لاعتدالكاتب على هذه الاستشهادات من الدرجة الثانية هو أن التحيز المسبق لدى الكاتب يدفعه إلى الاحتفاء بأى معلومة تبرهن على صحة تحيزاته مهما ضللت قيمتها . ومن هنا فإنه يحشد مثل هذه المعلومات بدلا من العودة إلى المصادر الأساسية في هذا المجال التى ، برغم سعة ما بها من النافذ ، لا تستطيع أن تزوده بمثل هذه الأحكام الجاهزة التى يكفى بالنسبة له فيها أنها صادرة عن أحد كتاب الثقافة وتبرهن على ما يريد البرهنة عليه .

وقد شغل كاكيا بالبرهنة على ما لا يحتاج لبرهان ، وهو أن الأدب العربى في هذه المرحلة الباكورة من تطوره استفاد من الغرب ، ولم يلتفت إلى أن المطلوب منه ، كما فعل غيره من الذين كتبوا عن الآداب الثلاثة الأخرى ، هو تناول كل ما قدمه هذا الأدب في هذه المرحلة ، لا الاقتصاد على بعض

شوقي وحافظ وإبراهيم ، وهى كلها أعمال تقع فى نطاق الفترة السابقة . وما كان عليه من ترتيب إن لم يتناولها ، لولا أن وهى أوستل — وهو واحد من أفضل المستشرقين الإنجليز المعاصرين ، إن لم يكن أفضلهم قاطبة — بقصور فصل كاكيا بضرورة راب صدوعه ، وإحساسه بالمسؤولية العلمية تجاه صورة الأدب العربى فى الغرب ، وضرورة الاقتراب بها من صورته الحقيقية ، هو الذى دفعه إلى البدء بتلك الأعمال التى لعبت دورا مهما فى إرساء الأساس الذى قامت عليه المرحلة التالية . ولذلك سعى فى مستهل فصله إلى الكشف عن دور هذه الأعمال الباكورة فى تحديد نغمة أدب الأجيال الوطنية الجديد وصياغة صورته ورؤاه . وبعد أن فرغ من معالجة هذه الأعمال شرع فى التعامل مع مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى من خلال دراسته للشعراء الرومانسيين وللكشوف النقدية الجديدة لجاعة الديوان ثم جماعة أبولو من بعدها . ثم عمد بعد ذلك إلى دراسة الرواية والمسرح بطريقة سعت إلى تحقيق التوازن بين التحليل النقدي المستبصر والدراسة المسحية التى تطمح إلى حشد المعلومات وتبويبها . وقد استطاع هذا الفصل ، برغم محدودية الحيز واتساع الرقعة الأدبية التى يعطيها وثرانها بالأعمال ، أن يكشف عن آليات التحول من تفاؤل الرؤية الرومانسية وعاطفيتها إلى كابوسية الرؤية الواقعية وعقلانيتها فى الأدب العربى فى هله الفترة ، وتأثير هذا كله على طبيعة الخطاب الأدبى وبنية ولغته وعلى الرؤية القومية ذاتها .

ويتسم الفصل الذى كتبه هوما كاتوسيان عن الأدب الإيراني فى الفترة ذاتها بالقدر نفسه من الدقة والعمق والحساسية ، فإذا كان فصل أوستل نموذجاً لموضوعية المراقب وتعامله العلمى مع موضوعه ودقته المنزهة عن الغرض والحيف ، فإن فصل كاتوسيان مكتوب من منظور المشارك ابن الثقافة التى يكتب عنها ، والخبير فى الوقت نفسه بالثقافة التى يكتب لها . فقد عمل كاتوسيان لفترة غير قصيرة فى عدد من الجامعات والمراكز العلمية الغربية ، واكتسب عبر هذا كله قدراً من الحنكة والخبرة التى تمكنه من استخدام لغة الأخر ، بالمعنى الأعم لهذه الكلمة وليس بمعناها الحرفى ، دون التخلل عن رؤيته الخاصة لثقافته هو . ولأن كاتوسيان مؤرخ ثقافى وليس ناقداً أدبياً ، فقد قدم فى فصله نوعاً من سوسولوجيا

التالية فى هذا القسم استطاعت ، لحسن الحظ ، أن تعوض ذلك القصور . فقد بدأ الفصل الخاص بالأدب التركى ، والذى كتبه جيفرى لويس ، بإبراز كيف أن انبثاق الدولة العثمانية أدى إلى ذبول النغمة الرومانسية فى الأدب التركى الذى حاول بلورة النزعة الوطنية ، وأضفت عليه عملية فقدان الامبراطورية مساحة من الواقعية الشفيفة . ولهذا اتسمت الأهيجيات الواقعية الأولى عند أورهان فالى وفاضل حسنو داغلاركا بقدر ملحوظ من النقد الاجتماعى الحاد وبخاصة فى الشعر . وهو أمر نجد له نظيراً فى الرومانسية العربية ، وبخاصة لدى شعراء « الديوان » ، وفى بعض الأعمال القصصية التى كتبت فى هذه المرحلة . لكن أهم النقاط التى أبرزها هذا الفصل هو وهى الأدب التركى الجديد منذ فترة مبكرة بالرباط الوثيق بين اكتشاف الهوية القومية والتحديث ، وبخاصة فى كتابات عمر سيف الدين (١٨٨٤ — ١٩٢٠) القصصية التى ظهرت فى هذا الوقت للبكر من تطور الخطاب القصصى التركى . كما أبلى الفصل غاية ظاهرة لبروز الخطاب النسائى الأدهى ودوره البارز فى عملية بلورة الهوية الوطنية فى هذه المرحلة ، وبخاصة فى كتابات خالدة أديب التى يمكن أن نعدّها بمثابة هدى شعراوى التركى ، وإن لم يقتصر الدفاع عن دور المرأة عليها ، وإنما تعداها إلى عدد من كتاب حزب الاتحاد والترقى الذى كان له الكثير من الأنصار فى الواقع العربى فى العقود الأولى من هذا القرن . ولا يمكن أن تكتمل أى دراسة للأدب التركى فى هذه الفترة دون تناول لأعمال عزيز نيسين (١٩١٤) ، وغلدون تانير (١٩١٥ — ١٩٨٦) ، اللذين أسهما فى ترسيخ دعائم القصة التركىة فى هله المرحلة ؛ ولهذا يقدم لنا الفصل نبذة موجزة عن أعمالهما ، وعن دورهما فى ترسيخ القصة والوهى النقدي بالواقع الاجتماعى فى الوقت نفسه .

أما الفصل التالى الذى تناول الأدب العربى ، فقد كان من حسن الحظ أن الذى كتبه هو روين أوستل محرر الكتاب وواضع خطته . فقد بدأ بمعالجة القصور الذى انتاب خطة الكتاب فيما يتعلق بالأدب العربى نتيجة مسالاب الفصل الذى كتبه كاكيا ومهاوى ، وذلك بتناول بعض الأعمال البارزة التى أغفلها كاكيا فى دراسته للفترة السابقة ، مثل (حديث عيسى بن هشام) و (زينب) وشعر محمود سامى البارودى وأحمد

بين الاثنين ظلت — فيما يبدو — من العناصر الأساسية التي تتخلل نسج هذا الأدب حتى الآن. وأبرز ما يقدمه لنا هذا الفصل هو تلك الظاهرة الشائكة التي تنطوي على مقلوب ظاهرة الكتاب المنفى. فيجد أن هاجر عدد من الكتاب العبرين الأوائل إلى فلسطين، التي كانت واقعة في هذه الفترة تحت الانتداب البريطاني، ظلوا يكتسبون لجمهور من القراء يعيش أغلبه في أوروبا الشرقية. ومع ما ظلت هذه الكتابات العبرية تغذي الوهم الشائع عن الأرض الموعودة أكثر مما تطرح حقيقتها في مواجهة مباشرة مع هذه الأوضاع. لكن أول مظاهر التشابه بين ظواهر الأدب العبري وبقية آداب المنطقة لم تظهر إلا في الأربعينيات، ويعد أن بدأت الكتابات الأولى للصايبر، أي اليهود المولودين في فلسطين الذين تعلموا اللغة العبرية وتبنوها أداة للتعبير؛ فقد اتسم أدب هذه الفئة بواقعيته الاجتماعية والسياسية وبأسلوبه الساذج البسيط. وبالرغم من التغيرات اللغوية السريعة في مجتمع فتح على مصراحيه لمهاجرين من مختلف الخلفيات الثقافية والعرقية، وبرغم افتقار أي يقين حول طبيعة القارئ للتحتمل لمثل هذا الأدب أو عن مدى تماسك هذا القارئ وتكامله الثقافي، فقد استطاعت هذه الكتابات الأدبية الجديدة للصايبر أن تضع الأدب العبري على طريق اقتراب به كثيراً من بقية آداب المنطقة الأخرى؛ فقد كان أول أدب صادر عنها وليس عن مجرد وهم بها.

وننتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب، حول «عصر الأيديولوجيا والاستقطاب»، الذي يبدأ بدراسة دافيد بوول السائدة لبعض التطورات السياسية المهمة في المنطقة بطريقة تعتمد على تصور كل جزء منها بمجزل عن بقية الأجزاء الأخرى، وهي في هذا متسقة مع مطلقاتها الأيديولوجية إلى أقصى حد؛ لأنها تزعم أنه لم يتهدد شيء شرعية الدولة في بلدان المشرق العربي ويزعم استغراقها قدر الدعوة إلى الوحدة إبان تصاعد موجة المد القومي في المرحلة الناصرية. وهذه المعالجة الاجتزائية هي التي أدت إلى إغفالها للمصراعات المتنامية بين أجزاء المنطقة بعضها البعض، وبين كل جزء فيها على حدة. وبخاصة المصراعات العربية العربية التي لم تحظ منه بما تستحقه من اهتمام. ناهيك عن التوترات المتراكمة بين المركز القديم والمواش، واتساع رقعة التششت

الثقافة الإيرانية في هذه المرحلة من تاريخها الحديث، يمتزج فيه المسح الاجتماعي بالتقييم الأدبي لبعض الإنجازات الأدبية المهمة. والواقع أن هذا الفصل استطاع أن يكشف بمهارة نافذة عن العناصر الاجتماعية والثقافية وقد تغلغل في نسج النصوص الأدبية والتحليل النقدي لها في الوقت نفسه. إن وعي الكاتب بأنه يقدم أدبه لقارئ لا يعرف عنه إلا القليل ولا أمل في أن يرجع إلى النصوص الأدبية، دفعه إلى وضع كل نص داخل سياقاته الثقافية والحضارية والأدبية، مما مكّن من الاستمتاع به بوصفه قارئاً لا يعرف إلا القليل عن الأدب الإيراني الحديث، وهو أمر لا بد من الاعتراف بتقصيرنا فيه بسبب قصر معرفتنا على الآداب الأوروبية بالدرجة الأولى. ولكن المشكلة الوحيدة التي واجهتني في هذا الفصل هي استخدام كاتوسيان لمصطلح «الحداثة»، الذي يخلط فيه بين الجوانب الاجتماعية للمصطلح المتعلق بعملية التحديث أو التنوير العصرية، والجانب الأدبي الذي يجعله شارة على حساسية أدبية مغايرة، وعلى مدرسة في الكتابة والرؤية مختلفة عن المدرسة الواقعية التقليدية التي كان ينسب هذا المصطلح إليها؛ ذلك لأن استخدامه للمصطلح أقرب في حقيقة الأمر إلى دالة المفردة الاجتماعية (بما تنطوي عليه من تقدم وتبنٍ للأساليب الأوروبية)، منه إلى الاستخدام الأدبي للمصطلح أداة تبويب أو تصنيف تاريخي.

وإذا انتقلنا إلى الفصل الذي كتبه دافيد باترسون عن الأدب العبري سنجد أنه يبدأ فصله بتأكيد ما ذكره بارفت من أن عملية التبويب التي تبناها الكتاب والنابعة من سيرة آداب المنطقة لا تنطبق على الأدب العبري للدخيل عليها، والذي كتب جُلّه في أوروبا وليس في فلسطين. ويؤكد باترسون المقارفة التي اكدها بارفت من قبله بين الصورة المتروكة في الأدب العبري لما يدعوونه به «أرض إسرائيل Eretz Yisrael»، وحقيقة الواقع الفلسطيني جغرافياً وتاريخياً واجتماعياً على السواء. فبالرغم من أن عدد اليهود في فلسطين لم يتجاوز في مطلع هذه الفترة ستين ألفاً (عام ١٩١٨)، فقد ظلت الكتابات اليهودية في أوروبا الشرقية تنمى لدى اليهود فيها الإحساس بالانتماء لأرض لم يشهدوها أبداً، والانفصال عن الواقع الذي يعيشون فيه. صحيح أن سطوة الوهم تكون — في كثير من الأحيان — أقوى من تأثير الحقيقة، لكن المقارفة

الجليل الذي عاصرتها في العالم العربي وانطلقت مع السياح ونازك والبياني في العراق حتى شملت بقية الوطن العربي كله . وليس غريبا من ثم أن يحظى أبرز شعراء الموجة التركية الجديدة الثانية ، وأكثرهم وضوحا والزاما ، وهو ناظم حكمت ، بشعبية كبيرة بين عدد من رواد الشعر الجديد العرب ، وأن تتقبل الحساسية الشعرية في هذه الفترة قصائده بحماس كبير ، لأنها كانت من النوع الذي يوشك الشعراء العرب أن يكتبوه آنذاك ، أو يودون كتابة شيء مثله على الأقل . وقد كان للعامل السياسي دوره الحاسم في ترجمة شعر حكمت ، لأننا لم نعرف شيئا عن كثير من شعراء هذه الموجة ممن هم أفضل منه ، حسب رأي الكاتبة ، مثل أحمد عارف وكمال عوزر أو حتى شعراء حركة « الشعراء الشباب الثائرين » التي جاءت بعده ، وأنجبت عددا من الشعراء البارزين ، مثل أوكان ميرت ، وعصمت أوزال ، وثريا بيرف ، وأتول بهرامجولو . وقد جنت محاولة الكاتبة تقديم غايج من شعر عدد من هؤلاء الشعراء ، وتناولت مخطف حركاتهم بشيء من التفصيل ، على بقية الأجناس الأدبية الأخرى . لأنها عندما انتقلت إلى الرواية والأقصوصة والمسرح في الصفحتين الأخيرتين من فصلها لم ينجح إنجاز التناول وتركيزه الشديد للقارئ الذي لا يعرف الكثير عن هذا الأدب ، تكوين صورة واضحة عما دار به في هذه الفترة في أي من الأشكال الأدبية الأخرى ، هذا الشعر الذي استأثر بنصيب الأسد من معالجتها .

وعلى العكس من سابان ، انصب اهتمام ليون يديكين ، الذي كتب فصل الأدب العربي ، على الرواية والمسرح ، في حين لم يحظ الشعر إلا بالقدر اليسير من اهتمامه . وقد أسهب يديكين في تناول عملية التحول من المرحلة القديمة في الأدب العربي إلى المرحلة الحديثة ، التي تسعى إلى منح هذا الأدب هوية قومية بدلا من هويته الدينية القديمة . وكان من أهم ملامح هذا التحول أن تركز اهتمام هذا الأدب على إبراز أهمية التكيف مع متطلبات عملية تأسيس وعى قومي جمعي بين اليهود الذين قدموا إلى فلسطين المحتلة من كل فج ، وحتمهم على الامتثال لمتطلبات هذا التكيف والخضوع لها . لكن الباحث لا يولي التفريعات التي انتابت هذا الأدب ، والواقع

والترشده والتفتيت في كل ثقافة من ثقافات المنطقة المختلفة . صحيح أن الدراسة تسعى أن هدف الدولة الصهيونية في المنطقة كان ، ومازال ، هو الحرص على توسيع شقة الخلاف بين الدول العربية والحلولة دون أي نوازع وحدوية بينها ، لكن الأمر تجاوز في المرحلة الأخيرة هذه الحدود ، بعد أن تغيرت طبيعة الخريطة السكانية والاقتصادية في المنطقة . وقد لمست الدراسة أثر هذا التغير على الأيديولوجيا الصهيونية ، وكيف جردها من مثالياتها ودعاؤها جميعا حول الديمقراطية ، في حين أنها تمارس أعنى أشكال القمع ضد الفلسطينيين ، وأشرس صيغ التمييز ضد فئات من اليهود أنفسهم . وباستثناء الجملة الأخيرة في فصله ، التي أشار فيها إلى مناخ القهر والتسلط والرقابة والاعتقالات العشوائية والسجن الذي يعمل فيه معظم كتاب المنطقة ، فإن منهجه مماثل لمنهج ترب الذي يتناول الجوانب السياسية دون اهتمام كبير بالأبعاد الاجتماعية والثقافية ، ويتفاصيل المناخ الذي ينتج فيه الخطاب الأدبي ودوافع هذا الخطاب وتنوعه جمهوره .

وتفاوتت الفصول الأربعة التالية كثيرا من حيث المنهج والتوجه . فالفصل الذي كتبه كيفت سابان عن الأدب التركي يربط تطور هذا الأدب بالتغيرات التي انتابت الواقعين الاجتماعي والسياسي في تركيا عقب الحرب العالمية الثانية ، والاستقطاب الدولي الذي دفع تركيا إلى التحالف مع الغرب لضمان تدفق معقول من المساعدات الاقتصادية ، والانفتاح الديمقراطي النسبي الناجم عن تصاعد المخاوف من الخطر السوفيتي ، وتقوى الفساد والمحسوبية والانحراف والجريمة ، وغيرها من الأمور التي تعقب عادة هذا النمط السياسي في بلدان العالم الثالث . وكيف أدى هذا كله إلى ارتفاع نغمة الغضب والاحتجاج في الشعر ، وإلى تجاوز بساطة حركة « الغريب » الأدبية في الأربعينيات وإيجازها ، وغموض شعر فاضل حسنو داجالاركا بنزعته الصوفية والفلسفية ، إلى نوع من التوقد والحلوة في أعمال « الموجة الجديدة الثانية » التي أبرزت شعراء من نوع سيغال سورايا ، وتورجورت أوبار ، وأديب كانسفر ، وإيس آيان ، وأولكو تامر ، وغيرهم ممن أسهموا في خلق صور وإيقاعات شعرية جديدة . وهذه الموجة الشعرية الجديدة تشبه ، في توجهاتها وإنجازاتها وطبيعة التفريعات التي أدخلتها على القصيدة التركية ، حركة الشعر

التوتر على فكرة الأدب ذاتها، ومعنى التحديث في الأدب وعلاماته، وآليات الاستقطاب بين التحديث والأيديولوجيا. ثم انتقل من هذا إلى مناقشة قضايا الأشكال الأدبية وموقعها ضمن مجال الأيديولوجيا، وفرد العناصر غير النصية من قيم وأفكار ومعتقدات في ذلك، وكيفية حل التعارض داخل البنية الأدبية ذاتها بين زعزعة التحديث والرغبة في مقاومة المؤثرات الخارجية. وهذه القضايا كلها لها دور ملحوظ في بلورة السياق الذي تدور فيه عمليات الإنتاج الأدبي وتلقيه.

وانتقل المديني بعد ذلك إلى تناول آداب منطقة المغرب العربي، واحداً بعد الآخر، بادئا بالأدب التونسي الذي يتم — كما حدد نقاده، من البشيرين سلامة، إلى توفيق بكار وعبد السلام المسدي — مجموعة من قضايا العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة، أو السعي إلى التجديد، والتفصال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وتطوير المجتمع إلى الأحسن، ومجموعة مماثلة من قضايا اللغة والتجريب الأدبي. ثم ينطلق في دراسة هذا الأدب، كما يجب على كل مسح جاد للأدب التونسي، من تناول كتابات علي الدوعاجي الرائلة، ليستقل بعده إلى البشير خريف والطيب التريكي ورشاد حزاوي، الذين طوروا الجانب الاجتماعي في كتابات الدوعاجي، وفرج الشاذلي والعروس المطوي ومختار جنات، الذين اهتموا بجانب التناقض بين الذات العربية والآخر الأجنبي فيها. والمدمش في الأمر أن المديني يتجمل كلية محمود المسعدي وأثر التيار التراثي الرمزي الذي استحدثه في الكتابة الأدبية في تونس. وإن كان قد أولى استقصاءات صالح الجرماندي اللغوية المائلة، الأقل قيمة وتأثيراً، الكثير من عنايته. ثم يتناول أعمال عز الدين المدني ومصطفى الفارسي والمدني بن صالح وسهير العيادي، ويصل كلية الإنتاج النسائي التونسي، وبخاصة أعمال عروسية التالوق وعلياء التايبي. أما أهم ما أغفله المديني من المشهد الأدبي التونسي فهو الإبداع المسرحي فيه، وبخاصة ذلك الذي يتجلى في أعمال توفيق الجبالي ومحمد إدريس وفاصل الجعالي ونور الدين الورغي، وعدد كبير المسرحيين الرموقين الذين جددت مفاهيمهم للمسرح حياة المسرح العربي لا التونسي وحده.

الذي يصدر عنه في العقدين الآخرين، عناية كافية، وبخاصة بعد احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة، والتغيرات التي أدخلها هذا الاحتلال على التركيبة السكانية، وعمليات القمع الوحشي المستمرة للفلسطينيين في أرضهم المكتسبة، وبخاصة بعد اندلاع الانتفاضة، وتأثير هذا كله على تصور الكتاب العربيين للمستقبل بعد تبدد الأوهام المثالية التي ارتبطت بالمرحلة الأولى للمشروع الصهيوني، وتكشف الوجه القمعي، بل الفاسي القبيح لهذا المجتمع.

نتقل الآن إلى الفصلين الخاصين بالأدب العربي، وهما فصلان مختلفان من حيث المنهج والتوجه. فقد اتم فصل إدوار الخراط عن الأدب في الشرق العربي بقدر كبير من الانتقائية والذاتية، في حين جنح الفصل الذي كتبه أحمد المديني عن الأدب في المغرب العربي إلى التنظير والتعميم بصورة لا تتفق مع مثل هذا النوع من الدراسات المسحية. وبالرغم من مقدمة المديني النظرية الطويلة، وهي مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بالمنهجية الفرنسية التي أولع بها أشقاؤنا المغاربة، فإنه استطاع أن يقدم بعلها عرضاً متزاناً ومتوازناً لأهم الأعمال والتيارات الأدبية في المغرب العربي، مركزاً على الأدب العربي في المنطقة دون أن يحيا المكتوب بالفرنسية، الذي لا يمكن لنا أن ندخله في إطار الإبداع الأدبي العربي والواقع أن بإمكاننا تلمس العذر للمديني في هذه المقدمة النظرية الطويلة، لأن ما بقى من تناول تطبيقي يزيد — من حيث الكم والكيف معا — عما تضمنه أي فصل مشابه، من ناحية، كما أن هذه المقدمة استطاعت، من ناحية أخرى، وهذا هو الأهم، أن تبرز نفسها من داخل بنية الفصل نفسه، وأن تطرح عدداً من القضايا المهمة بالنسبة لأدب المنطقة، بل للأدب العربي الحديث بعمامة، لأن المديني تناول في هذه المقدمة النظرية قضايا التحديث والأيديولوجيا في الأدب المغربي، أو المغربي كما يحلو للبعض تسميته، حتى يزول أي لبس يقصر التعبير على الغرب بدلاً من بلدان المغرب كلها: ليبيا وتونس والمغرب والجزائر، وإن أسقط المديني ليبيا من فصله كلية، فضاء إنتاجها بين فصل الشرق والمغرب. ثم درس ما يترب على عملية التحديث من توتر في العلاقة مع الجذور التراثية والواقعية معا، وكيف يؤثر هذا

الظاهرة بشكل ملح ، لأننا سنجد في هذا الفصل أن من المؤسف أن كاتباً قصصياً جيداً من طراز إدوار الخراط يتحول إلى ناقد ذاتي ومزاجي غير قادر على تقديم عرض متوازن لما جرى للأدب في فترة تاريخية عاصرها ويعرف إنتاجها حق المعرفة . فعلى العكس من فصل كاكيا ، الذي تترى مثالبه من جهل صاحبه بتفاصيل ما جرى في الساحة الثقافية العربية ، فإن سلبيات فصل إدوار الخراط نابعة من معرفته الواسعة التي اصطفت بقدر كبير من التحيز والذاتية والرغبة في الثناء على الذات والمبالغة في قيمة إنجازها ، والخطأ في الوقت نفسه من إنجاز الآخرين . فقد ذكر إدوار الخراط نفسه وأشاد بأعماله ومواقفه خمس مرات ، في الفصل الذي يتكون من ثلاث عشرة صفحة ، في حين نجد أن كتاباً أهم منه بكثير لم يذكروا إلا مرة واحدة (مثل طه حسين ويحيى حفي ويوسف

إدريس وصلاح عبد الصبور) ، أو مرتين (مثل عبد الرحمن الشقراوى وأدونيس وعبد الرحمن منيف ومحمود درويش) ، أو لم يذكروا على الإطلاق وحذف إسهامهم الأدبي كلياً (مثل فتحي غاتم وغالب هلسا وحليم بركلت وفؤاد حداد وفسان كنفال) . ولم يكتب إدوار الخراط يذكر نفسه أكثر من أى كاتب عربى على الإطلاق ، وبالصورة التي يخرج منها من لا يعرف شيئاً عن حقيقة الصورة ، بأنه أهم كاتب عربى في المشرق قاطبة ، بل شفع ذلك في كل مرة بذكر عمل من أعماله ، وكال له ما يناسبه من مديح . فمجموعته الأولى (حيطان عالية) ، التي نعرف جميعاً أنه نشرها على حسابه وظلت طبعتها المحدودة متداولة وموجودة لسنوات عدة ، وحقت على الفور نصراً تاريخياً أدبياً بالرغم من تجاهل النقد لها لما يقرب من عقد من الزمان^(٩٠) . أما روايته (رامة والتنين) و (الزمن الآخر) فقد غاصتا بشكل عميق في هذا التيار العام^(٩١) ، يعنى الذى سبق أن وصفه في مستهل الفقرة بأنه « أكثر تيارات الحداثة خصوصية وتركيباً وأغناها بالوعود والإنجازات ، وهو التيار الذى يمكن دعوته ، لعدم وجود مصطلح أفضل ، بالتيار الأسطوري المعاصر »^(٩٢) ، والذي لم يهدف أى عمل فيه على الإطلاق بالعمق إلا أعماله . وهو بالمناسبة الكاتب الوحيد في الفصل كله الذى تذكر له ثلاثة أعمال بالاسم ، ناهيك عما يقرن بها من تزييط . أما بقية الكتاب فلم يذكر لأى منهم إلا عملاً واحداً ، ونادراً ما يحظى

وكان طبيعياً أن ينتقل بعد ذلك إلى الأدب المغربى ، وأن يبدأ فيه ، بالترجيع على الكتابات الاجتماعية والتاريخية التي استهدفت استنهاض الروح الوطنية في معركة التحرير ، وأعمال رواد القصة للمغربية : الملقى حراوى ومحمد خضر اليرسوق ومحمد البناى . ثم يتعقب بعد ذلك الاتجاه صوب التعبير بشكل أشمل عن البنى الاجتماعية والثقافية ، وإبراز التباينات في الصوت والشكل والرؤية ، والتجريب في الكتابة القصصية ، بعد التمكن من أدواتها والتمرس عليها ، وأخيراً التعبير عن التفتت والتناقض بين مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية ، وكيف تجسدت هذه التحولات في أعمال عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمى ومحمد إبراهيم أبو علم ومحمد زفزاف ومبارك ربيع ومحمد يندى ومحمد عز الدين التازي ومحمد المرادى وغيرهم . ويتفاهى عن أعمال محمد براءة ومحمد شكرى ، برغم أهميتها الفارقة في المشهد المغربى ، كما يتجاهل الإنجاز الشعرى المغربى كله ، من محمد الخمار الكنوني حتى أحمد المجاطي ومحمد بنيس ، والإنجاز المسرحى كله من أحمد الطيب العليج والطيب الصديقى حتى عبد الكريم برشيد وأحمد العراقي ومحمد مسكين وأحمد السنوسى وغيرهم . وهى إسقاطات أفقرت عرضه دون شك ، وجنت على صورة الثقافة المغربى ، من ناحية ، وعلى موضوعية تناوله لها ، من ناحية أخرى . ثم ينتقل المدينى بعد ذلك إلى أضعف أجزاء فصله ، وهو الجزء الخاص بالجزائر ، حيث يفرق هذا الجزء برمته في التعميمات ، ويفتقر إلى التخصيص ، ويتم بحصيلته التطبيقية الفقيرة ، ويعر فيه حرّ الكرام — على أعمال الطاهر وطار ، في حين يتجاهل إنتاج عبد الحميد بن هدوقة ورشيد بوجدره وأزراج عمر كله ، وكذلك مسرح محمد فلاق وعبد القادر علولة وغيرهم .

والواقع أن من أهم القضايا التي يطرحها كتاب « الأدب الحديث في الشرفين الأدنى والأوسط » هى العلاقة بين رؤى المشارك في هذه الآداب ورؤى المراقب لها المدارس لتطوراتها . وكيف يؤثر انتقال المشارك إلى موقع المراقب إلى سيطرة خطاب المراقب الاستشراقى عليه في بعض الأحيان ، وهذا هو الأمر الذى أود أن أتناوله بشئ من التفصيل في تعامل مع الفصل الذى كتبه إدوار الخراط عن المشرق ، والذي يطرح هذه

إياه بالسوء الصيت ، بحسبانه الاستثناء الوحيد الذي سبق (قنطرة الذي كثر) و (هذان) ، وهما عملاقان ضمن عليهما حتى بذكر مؤلفيهما ، ويبدو أنه لا يعرف أن للتونسي كتاباً آخر هو (السيد ومراته في مصر) . وفي هذا السياق أيضاً يذكر (مذكرات طالب بعثة) للويس عوض ومحاوئي عثمان صبرى الشجاعين ، كما يصفهما ، (رحلة في النيل) و (بيت سرى) . في هذا السياق يتحدث عن الكتاب المترجمين الذين يرفضون كتابة الحوار في أعمالهم القصصية بالعامية ، فيذكرنا بأن «نجيب محفوظ لم يسمح لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة ، ومع ذلك فإنك تلحظ هذه الحقيقة بالكاد لأنه حرقى حاذق»^(١٧) ، ولا يفوتك ما في وصف نجيب محفوظ بأنه حرقى حاذق أو شاطر من غمز وتعريض . ولكن الغريب حقاً في هذا المجال أن إدوار الخراط يحاول أن يحفظ لأمر يفعله هو نفسه في جل كتاباته . فمن يقرأ أعمال إدوار الخراط القصصية يجد أنه لا يسمح هو الآخر لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة . وهي حقيقة يلحظها القارئ بسهولة ، كذلك التي يلاحظ بها إصراره في السنوات الأخيرة على تأريخ أعماله بالشهور القبطية والمبالغة في إبراز الطابع القبطي لها . ألم تذكر ، وقد كتب هذا الفصل في فترة دروسه القبطية نفسها ، قول السيد المسيح «من كان منكهم بلا خطية فليرمها بحجر» قبل التعريض بمحفوظ بهذه الطريقة ؟

أما المرة الثالثة فتجيء في نهاية الفصل ، حيث يؤكد لنا أنه «طوال هذه السنوات ظل الكتاب المستقرون يواصلون عملهم بطرقهم المستقرة كأمر تقليدي ، وواصل عبيدهم نجيب محفوظ الكدح منتجاً رواياته السنوية التي واصلت التدهور والانحدار بشكل مطرد عاماً بعد عام»^(١٨) . وهذا أمر جانبه الصواب فيه ؛ لأن نجيب محفوظ لم يواصل الكتابة بالطريقة نفسها طوال سنوات المرحلة التي تغطيها دراسته والتي تمتد من ١٩٥٠ حتى الآن ، ولأن رواياته السنوية لم تواصل الانحدار بشكل مطرد منذ ١٩٥٠ وحتى الآن ، لأن هذه الفترة شهدت كتابة عدد من أفضل أعمال نجيب محفوظ من (الثلاثية) إلى (أولاد حارتنا) إلى رواياته النقدية الممتدة من (الرص والكلاب) وحتى (ميرامار) ، بل أنتج في السبعينيات (الخرافيش) ، وفي الثمانينيات (حديث الصباح

كاتب في فصله بذكر عمليين له ، وغالباً ما لا يخلو هذا الذكر من غمز أو نقد صريح .

وسأكتفي في هذا المجال بمثال واحد ، وهو مثال لا يشك عاقل في أن إنجازه من حيث الكم والكيف معاً أهم كثيراً من إنجاز إدوار الخراط نفسه ، وهو نجيب محفوظ . فقد ذكره ثلاث مرات ، لكنه في كل منها أرفق هذا الذكر بعبارة ساخرة أو مستهزئة ، حاول فيها أن يشدح براعته اللغوية ، وهي ، والحق يقال ، محدودة للغاية في اللغة الإنجليزية ، ليجعلها عبارة دامغة مشحونة بالغمز واللمز . فأول مرة يرد فيها ذكر محفوظ في فصل إدوار الخراط يبيح في ذيل فقرة خصصها للحديث عن مساهم مجموعة «كتاب اليمين» ، مثل عبد الحميد السحار و أمين غراب وعبد الحليم حيد الله ويوسف السباعي ، «وهم كتاب أكفاء قادرين بطريقتهم المحدودة» ، قداماً علماً من «صغار الشر» ، وواصلوا التعامل مع «الرومانسية المحلية الفجة» التي بلورتها كتابات المنفلوطي ومحمود كامل في العقود السابقة ، وتبثوا «أخلاقيات الرجوازية الصغيرة وعاداتها التي حرصت أسرها بغيرة على المحافظة عليها»^(١٩) . ثم يبيح بعد ذلك ذكر نجيب محفوظ على النحو التالي : «هذه الموضوعات وما شابهها عالجها نجيب محفوظ في أعماله الأولى التي تناولت الطبقة نفسها في العاصمة . وقد واصلت هذه المجموعة من الكتاب العمل بطريقتها المشروشة وقصصها لفترة من الزمن ، وحصلت على شهرة واسعة في عصر عبد الناصر»^(٢٠) لاحظ أن الجملة الأخيرة تنسحب على نجيب محفوظ الذي زج به إدوار الخراط مع غراب وعبد الله والسباعي ، لا أدري ، أحطاً من قدر محفوظ ، أم رفماً من شأن السباعي الذي له على إدوار الخراط أفضال لا تنكر ؟

أما المرة الثانية فتجيء في سياق حديثه عن قضية العامية والفصحى ، التي أفرد لها حيزاً كبيراً في دراسته ، أكبر من حجمها الحقيقي من حيث نسبة القضايا إلى حيز للمعالجة في فصله ، واتسم تناوله لها بالدفاع عن استخدامها والإشادة بشجاعتهم . وفي هذا المجال يبيح ذكر مجموعتي بدر نشأت (مساء الخير ياجدعان) و (حلم ليلة تعب) ، وكتاب بيرم التونسي (السيد ومراته في باريس) ، الذي لا أدري سبب نعته

وللى الأدب العربى كله ، وينال من مصداقيته ، بخاصة أن روايات محفوظ الكثيرة التى أنتجها فى هذه الفترة ، وبمعضها فى أيدى القارئ الإنجليزى الذى يستطيع أن يقارن بينها وبين كتاب إدوار الحراط الوحيد المترجم للإنجليزية ، ويدرك من المقارنة أنها لا تقل بأى حال من الأحوال فى قيمتها ودورها عما قدمه إدوار الحراط فى هذا المجال ، وما يمدح نفسه عليه خمس مرات ، إن لم تقف ؛ فمدح نفسه خمس مرات فى فصل واحد هو آخر من يحق له أن يقدره الآخرين ويستجف بأعمالهم ، بخاصة أن إدوار الحراط الذى يزرى بما أنتجه محفوظ كله ، ويغفل الإشارة إلى عدد كبير من الكتاب المهمين ، يشير بشكل إيجابى إلى كتاب من الدرجة الثالثة ، مثل عثمان صبرى ونبيل نعم جرجى لغرض أو أغراض فى نفس يعقوب . وقد ذكرى عمله ذلك بسلوك لويس عوض المائل فى هذا المجال الذى كان يتروى من خبرته الحادة من محفوظ ، حيث كان بنفس على الرجل اهتمام المستشرقين به ، ويكتب عنه فى مصر أنه تحول إلى مؤسسة يتفق عليها اليمين اليسار والوسط ، ولكنه إذا خرج للمحاضرة فى أوروبا أو أمريكا هاجمه بشكل ضار من الفروا ، وليس من الضرر لا موضوعية فيه فهل أن الأوان لأن يدرك من يتناول منا أدينا فى الخارج أن تصفية المارك الداخلية لا تتم فى الساحة التى نريد أن نقدم فيها صورة موضوعية لإنتاجنا الأدب ؛ لأن تصفية هذه الحسابات لا تضر بالقائمين بها فحسب ، ولكنها تحفى على الأدب العربى كله ، وعلى صورته فى "عالم نكسب له فيه موضعاً بشق الأنفس .

ولقد طالبت كثيراً كما طالب غيرى بتغيير الصورة الشائعة التى اعتاد المستشرقون التقليديون أن يقدموا بها الأدب العربى ، وعملت ، وعملت كثيرين غيرى على تناول هذا الأدب بوصفه واحداً من الآداب الإنسانية الكبرى ، وليس مجرد أدب هامشى من الدرجة الثانية أو الثالثة كما كانت الحال فى الماضى . وسعينا ، ومعنا عدد من المستشرقين الجدد الذين تحرروا من إرث الخطاب الاستشراقى الذى كشف إدوار سعيد للجميع سوءاته ، لتغيير منظور المراقب الكاره للثقافة العربية ، واستبدلنا به منظور المشارك ، أو على الأقل منظور الدارس الموضوعى المتعاطف مع مادته المحترم لها . وفى إطار

والمساء ، وهى كلها روايات لا يمكن أن نصفها بالكبح أى التعامل والفجاجة ، ولا بالتدهور .

ولا يتصور أحد أننى أصادها على حق إدوار الحراط فى الاختلاف حول أعمال نجيب محفوظ وتقادها بكل ما يريد من حدة ، فقد انتقدت أنا شخصياً نجيب محفوظ واختلفت مع مواقف السياسة بشكل حاد انزعج له الرجل ، وهو قلباً ينزعج من النقد ، ولكننى عندما فعلت ذلك وقصرته على عمل معين أو مجموعة محددة من أعماله ، خصصت مقالة كاملة أطول من الفصل الذى كتبه إدوار الحراط برمتى لنقد جانب واحد من جوانب عمل محفوظ واختلفت ومازلت أختلف فيه معه ، وهو رؤيته السياسية والتاريخية . وهذا هو أقل ما يستحقه كاتب كبير فى حجم محفوظ ، يأخذ نفسه بصرامة وجدية تتطلب من منتقديه أن يبذلوا جهداً مماثلاً لو أرادوا الاختلاف معه . صحيح أن كل مشروع إدوار الحراط الأدبى هو ، فى وجه من وجوهه ، محاولة طم ما يمثله نجيب محفوظ وغيره من الكتاب الواقعيين ، لكن حتى هذا لا يكتفى ، ولا يسوغ له هذا الخطأ بين ما يتطلب منه هذا الفصل وفى سياق من هذا النوع ، ومعركة إدوار الحراط مع محفوظ ومع الكتابة الواقعية بشكل عام ؛ فكل مقام مقال ، ولكل مقال موضع وسباق .

كما أن طبيعة الدراسة التى يقدمها إدوار الحراط فى كتاب من هذا النوع ، ولقارئ عام وأجنبى ، تتطلب عرضاً رصيناً للخريطة الأدبية ، ولإسهام محفوظ الإيجابى فيها ، قبل التعرض له بأى نقد ، ناهيك عن إلغائه كلية . فقد استطاع عمل الرجل أن يغطى باهتمام الكثيرين واحترامهم ، وأن يكسب للأدب العربى وللكتاب العربى جائزة نوبل للآداب ، وبدأت أعماله تترجم على نطاق واسع . وقد حظيت ثلاثيته التى ترجمت حديثاً إلى الإنجليزية باهتمام القارئ والناقد الإنجليزى العام والواسع لها ، بشكل لم يسبق لى عمل عربى ترجم أن حققه ، بما فى ذلك كتاب إدوار الحراط المترجم للإنجليزية (تراها زعفران) . وحذف إدوار الحراط كل جهد محفوظ فى العقود الأربعة الماضية منذ الثلاثية وحتى الآن ، فى جل هازئة من هذا النوع ، وفى عمل المفروض أنه يتسم بالعلمية والموضوعية ، يسعى إلى إدوار الحراط نفسه ،

والاضطراب ، فإنه يخفق في إقامة أى تناظر بين هذه التغيرات وطبيعة النصوص الحدائية وبنيتها . ولذلك فقد أغفل تيارين كاملين من تيارات الكتابة التي عكست في نسيجها وبنيتها معا هذه التغيرات ولوربها ، وهما تيار كتلة المرأة العربية ، الذى أنتج في هذه الحقبة عددا من الأعمال البارزة ، وبخاصة في نصوص ليل بعلبكي وإميل نصر الله وحنان الشيخ في لبنان ، وكوليت خورى وغادة السمان في سوريا ، ولطيفة الزيات ورضوى عاشور وسلاوى بكر ونوال السعداوى (وهي مترجمة بغزارة للإنجليزية) في مصر . وتيار كتابة الحرب الأهلية اللبنانية الذى يتمثل في إيهاب إلياس الحورى ورشيد الضعيف وحنان الشيخ وفواز طرابلسي وعدد من الكتاب الفلسطينيين . وبالإضافة إلى هذا كله عانى فصله من الاعتدال على الذاكرة ، وهى بطبعها خؤون في التواريخ والعناوين . ومثال ذلك أن خلط بين غنواى كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر) وعنوان كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس (في الثقافة المصرية) ؛ فجاء الأخير عنده (في مستقبل الثقافة المصرية) .

وأخيرا ، فإن هذا الكتاب (الأدب الحديث في الشرقين الأدنى والأوسط) فريد في بابيه ، لأنه يبرهن — بلا أدنى شك — على أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الأساسية أكثر مما ساد في التصورات السابقة عنها . وأن التناظر بين التطورات السياسية والاجتماعية والحضارية فيها ، والحركة الثقافية وبنية النصوص الأدبية ومحتواها ، ضرورى للوصول إلى فهم أشمل وأعمق للأدب والواقع كليهما على السواء .

هذا السعي كنت أنا الذى رشحت لمحرر هذا الكتاب كلا من أحمد الملبني وإدوار الخراط . ولكن إدوار الخراط خيب أمل ، وهذا هو السر في أننى أخذت فصله بشيء من الشدة ؛ لأنه بدد فرصة ثمينة مستغل علامات تبديدها فاعلة في هذا الحقل لسنوات قادمة . فسيصطاد كاكيا وأمثلة في مياها المعركة ما يجلو لهم الاصطيد ، متلرعين في المستقبل بأنها شهادة شاهد من أهلها . لذلك لابد من الوعى بأن علينا ، إن أردنا لأدبنا العربى أن يحقق المكانة المرجوة له في عالم اليوم ، أن نغير طبيعة الخطاب الذى يقدمه للعالم بشكل جذرى . ولئن يتحقق ذلك إذا ما أوكلنا بعض هذه المهمة لكتاب عرب من المشاركين في المشهد الثقافى والعلمافين لدقائقه ، ثم وجدنا أن الكاتب العربى — وللويس عوض سوابق رائده في هذا المضمار — يتحدث عن أدبه وثقافته لجمهور هذا الأدب والثقافة بطريقة ، وللعرب بطريقة أخرى يسمعه فيها ما يريد أن يسمعه . وهذا هو ما فعله إدوارد الخراط إلى حد كبير ؛ فلم يتورع — مثلا — عن أن يلمطش عبد الناصر «ع الماضى» في سياق عرضه أكثر من مرة ودون مسوغ ؛ لأن هذا عما يسعد الغرب أن يسمعه .

ولم تقتصر سلبيات الفصل الذى قدمه إدوار الخراط على هذا كله . ولكنه ، وقد أوكلت إليه مهمة تقديم صورة لأدب الشرق في حقبة من أغنى حقبه ، قدم له صورة فيها كثير من التخبط . فمع أنه يعدد بعض التغيرات التى انتابت الواقع المشرقى في السبعينيات بصورة فيها شيء من الخلط

الهوامش :

١ - انظر : Robin Oslie, Modern Literature in the Near and Middle East, P. X

٢ - المرجع السابق ، ص ٣٢ .

٣ - المرجع السابق ، ص ٤٠ .

٤ - انظر : Hans Wehr, Arabic - English Dictionary, edit. J. M. Cowan, P. 738

٥ - المرجع السابق ، ص ٤٢ .

٦ - من أهم المصادر التي تناولت الكتب المنشورة أو المترجمة في هذه المرحلة المبكرة ، التي يمكن لأى باحث جاد الرجوع إليها في هذا المجال ، هي : يوسف إلياس سركيس ، معجم المطبوعات العربية والعربية ، القاهرة ، مطبعة سركيس ، ١٩٦٨ . ويوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسات الأدبية ، ٣ أجزاء بيروت . وجاه تاجر ، حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .

٧ - انظر :

Henry Peres, «Le Roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne» Annales de L'Institut d'Etudes Orientales, vol. 3, 1937, pp. 266 - 337.

Robin Oslie, Modern Literature in the Near and middle East, P. 186

٨ - انظر :

٩ - المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

١٠ - المرجع السابق ، ص ١٩١ .

١١ - المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

١٢ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

١٣ - المرجع السابق . ص ١٨٤ .

١٤ - المرجع السابق ، ص ١٩٢ .



• تستعد لفصول لإصدار عند خاص عن « زمن الرواية »

يصدر في خريف ١٩٩٢ ؛

ويحتوى على المحاور التالية :

- علاقة الرواية بغيرها من الأنواع الأدبية .
- الرواية وإيقاع العصر .
- الرواية والمدينة .
- الرواية ومشاكل الواقعية .
- خصوصية الرواية العربية .
- تعدد الأشكال الروائية .

الكتابة والعائق

« ترجمة » المنوع لدى خوان جويتيسولو (*)

كاظم جهاد

« تحرير الخطاب ، جميع الخطابات المتألفة للمعيار السائد : إلغاء الصمت المطبق ، الذي فرضته سنن وعادات وتطيرات : إحداث قطعة كاملة مع مذاهب وتعاليم محلية : مع المجالس القبلية : كلام طليق مفتلح من القم بمنف كما تنزع أفعى لازقة بالأحشاء : مطاط ، حلقى ، أبع مرن ، لسان يولد ، يقفر ، ينسلق ، يتشرب ويمتد . . الكلام كلاما لا ينقد لساعات وساعات : تنقو الأحلام والحكايات والكلمات حتى يفرغ المرء من كل ما فيه : أدب في تناول من حرموا تقليدياً من إمكان التعبير عن رغباتهم وخاوفهم : محكومين بالصمت بالطاعة والاختفاء . . »

خوان جويتيسولو ، « قراءة لساحة جامع الفناء » (في مراكش)

نادرون هم الكتاب الذين يكونون على معرفة ببلغة أجنبية أو أكثر ولا يتقدمون لاختبار الترجمة . هي لدى البعض شاكلة في التمرن ، كما في حالة مارسيل بروسث الذي قضى بعضاً من سنين فتوته مترجماً لرامسكين ، واجداً في ترجمة عالم الجماليات الإنجليزى هذا « صالة انتظار » ستقوده إلى عمله الروائى نفسه . أو هي شاكلة في تقديم الشاء والتعبير عن العرفان أو الإعجاب لوجوه ،

• لك أن تراجع لهذا الكاتب ، بالعربية ، بترجمة كاظم جهاد : « في الاستشراف الإسماني » (دراسات ، منشورات الكرمل / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٧) ، و « على وتيرة النوارس » (منشورات سريفة ، منشورات توفال ، الدار البيضاء ١٩٩٠) و « رحلات إلى الشرق » (قصص رحلات ، منشورات أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١) .

وعليه يتأسس معنى، سنرى انطلاقاً منه إلى فعل « الترجمة بصريح التعبير » وهو يُجَلَّ إلى ممارسةٍ للخرق يمارسها الكاتب - الترجان نفسه في عمله الشخصي، واستدخال لتقافة الآخر المهمشة يمكن دعوته بالاستناد إلى مصطلح شائع مؤخراً بـ « الترجمة الداخلية » .

سنهمل هنا ترجمة جويتيسولو لأحد نصوص عالم الألسنيات نولم شومكس ، لوجازته . صنعٌ يظلُّ مع ذلك شاهداً على اهتمام بالعلوم الاجتماعية ، خصوصاً علوم اللغة ، ندر أن أبداه معاصرو جويتيسولو من الكتاب الإسبان . نهمل لتتوقف عند تجربته الأخرى التي تشكل موضوع هذه المداخلة ، والتي تظلُّ في نظرنا حافلة بالنتائج عبر هذه الترجمة للنصوص التي كتبها بالإنجليزية بلانكو وايت (« الأبيض الأسود » بحسب المعنى الحرفي لاسمه الإنجليزي المستعار الذي يضطلع فيه على هذا النحو الرابع بالشيء ونقيضه ، موقعاً نفسه باديء ذي بدء في دائرة المضارقة والضد) ، فنقول عبر هذه الترجمة نقف بإزاء رحلة مزدوجة . لما كان وايت قد عالج تاريخه الشخصي وتاريخ بلاده الأصلية ، إسبانيا ، في واحد من أحلك عهودها ، عهد محاكم التفتيش ، فنقول عاجلها بلغة البلاد - الملجأ ، إنجلترا ، فقد كان عليه أن ينتظر مطروداً استثنائياً آخر ليرى كتاباته وهي تعود على يد هذا المطرود الآخر إلى اللغة التي كان يجب أن تولد فيها أصلاً ، والتي كانت لها بمثابة الحصن الأُموميّ الممنوع ، المغلق على مخاوفه الخاصة . إن الأدب الإنساني لا يعلم عدداً من الأمثلة الرفيعة على هذه الرحلة المزدوجة . فلقد كتب ريلكه بالفرنسية عدداً وافراً من القصائد كان شاعر كبير آخر ، هو بول تسيلان ، يفكر قبل رحيله بـ « إعادتها » إلى لغة ريلكه الأصلية ، الألمانية . وقبله قام جوت في ديوانه الشهير « الديوان الشرقيّ لشاعر الغرب » بعمل في إعادة خلق بعض « منتجات » الخيال العربيّ والشرقيّ بحسب أن العرب لم يستخلصوا درسه الأساسي حتى الآن . الشيء نفسه الذي قام به الأرجنتينيّ بورخس بإزاء بعض النصوص العربية القديمة ، بعضها أعاد هو خلقه والبعض الآخر من ابتكاره نسجته على منوال العرب ضمن ما هو مألوف عنه في محاكاته العبقرية إلا أن حالات ريلكه وجوته وبورخس ، مهما كان من المؤمذجتيها ، إنَّ هي إلا نماذج للإعجاب الصافي والتأمل السعيد ، وربما لم يكن ليجمعها جامعٌ بحركة الحرمان والرفض التي تغرس فيها مغامرة وايت - جويتيسولو . حرمان ورفض يمنحانها طبيعة أخرى ويدرجانها في اقتصاد كتابةٍ آخر تماماً :

راحلة أو معاصرة ، كانت ، إذا جاز التعبير ، هي الحارسة أو المهمة في الدرب . هنا تفكر بريكلة التي ما أن فرغ من عمله الكبيرين « مراثي دوينو » و « سونيئات إلى أوديفوس » ، حتى عكفت على ترجمة قصائد لقرلين ومالارمه وفاليري ، أو هي ، أخيراً ، شاكلة في الاستناد على كلام الآخر ، والتماس عونه في ابتكار شجرة أنسابنا الأدبية الخاصة وتوسيع عالم الكتابة للمتعدد أبداً ، باوند وشعراؤه الصينيون ، لاريو مترجماً جويس . المبدع يزودج ، دون ازدواج ، بدور مربِّ للثقافات وعبّار للمتخيّلات . الفئة الثالثة من الكتاب - المترجمين هي التي ينبغي ولا شك أن ندرج فيها الإسبانيّ خوان جويتيسولو .

عرّف الكتاب الإسبانيّ خوان جويتيسولو (وُلد في برشلونة في ١٩٢٩) بكتابة روائيةٍ ظلت ممنوعة في إسبانيا طوال العهد الفرانكويّ ، لم يعمل فيها ، فحسب ، على اختراق المنوع الإسبانيّ ، بل راح يعيد أيضاً استكشاف المكبوت العربيّ في الثقافة الإسبانية ، عاملاً على الإفادة منه تفكيراً وخيالاً وإيقاعاً شعرياً . كما قام هو نفسه بعملية جريئة ونادرة ، إذ أعاد إلى الثقافة واللغة الإسبانية أحد أبائهما المميزين ، بأن ترجم إلى الإسبانية النصوص التي تركها بالإنجليزية الكاتب والمؤرخ الإسبانيّ « بلانكو وايت » . والأخيراً هو في الحقيقة إلا الاسم المستعار الذي اختاره خوסיه ماريّا بلانكو إي تسبو (١٧٧٥ - ١٨٤١) ، الذي انتهر فرصة غزو نابليون لإسبانيا فهرب منها إلى إنجلترا وأسس في الأخيرة صحيفة « الإنسان » (١٨١٠ - ١٨١٤) ، وترك بلغتها ، بالإضافة إلى « رسائل من إسبانيا » ، سيرة ذاتية هامة وصف فيها فساد الإدارة والجنش ، وخصوصاً الأجواء الكنسية القمعية التي عمل هو نفسه فيها راهباً لسنواتٍ عديدة ، والإجراءات التمييزية الغاشمة الممارسة من قبل النصرانيّين (الأصليين) على من دُعوا : النصرانيّين الجدد (المتصرّين) ، التي تشكل امتداداً مباشراً لأجواء محاكم التفتيش التي بدأت بطرد المسلمين واليهود من البلاد ، وإجبار من لم يهاجروا منهم على التنصّر .

لا يهتما في هذه المداخلة العمل المترجم نفسه ، وقد سمينا طبيعته أو نوعيته ، وإنما نقيم معنى فعل ترجمته ، ومعنى أن يضطلع بهذا الفعل كاتبٌ معاصرٌ ينطلق عمله نفسه من الرفض

آخرين صرح جويتيسولو ، ربما أكثر مما فعل أي كاتب آخر ، بكونهم يشكلون معلميه الروحانيين وأعلام شجرة أنسابه الفكرية والإبداعية التي يقف في الدروة منها تريبانتس (سرفانتس) والقدوس يوحنا الصليب وفرناندو دي روغاس وجلال الدين الرومي . ولما كان من يترجم كاتباً هو كمن يساهم في خلقه في اللغة المترجم إليها ، فإن جويتيسولو (معنى آخر لطيف لغامرته هذه) يكون كمن ابتكر في الإسبانية ، ولو جزئياً ، عبر الترجمة ، هذا الذي يجهر هو بكونه أحد معلميه الروحيين . هكذا ، سيقدر أن يتبنى لصالحه مقولة أرتو الشهيرة: «أنا نفسي أبى وأُمِّي ، وشقيقتي وشقيقي» .

ما كان لهذه المغامرة ، مهما كان من أهميتها للثقافة الإسبانية ، أن تثير اهتمامنا إلى هذا الحد لو لم تكن تجد ما يتممها وتُنمّيها في ممارسة تعجيرية أخرى لغويتيسولو داخل كتابته الروائية نفسها ، تندرج ، كما أسلفنا في القول ، ضمن ما يدعى بـ «الترجمة الداخلية» . تُطلق هذه التسمية على كل ما يلجس كاتب داخل نفسه من إحالات إلى نصوص أخرى ، وأساليب أخرى ، ولغات أخرى . عمل به يستحيل النقص إلى ما يدعوه الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز بـ «الترقية» ، بمعنى العمل المجمع الذي يبل من مصادر عديدة ، مصرحاً بها دائماً ، ويكتسب ما يدعوه جويتيسولو نفسه بطبيعته «الخلاسية» ، «المولدة» ، «المبرقشة» «المزيج» . هكذا نرى جويتيسولو ، في جميع أعماله في مرحلته التالية لانتقاله للعيش في المغرب وانفتاحه على الثقافة العربية ، أي بدءاً بروايته الشعرية «دون خوليان» ، نراه وهو يُعيد توظيف الآثار العربية في التخيل الإسباني ويفيد من تقنيات الحكاية والسجع العربيين وإيقاع الكتابة العربية نفسه الذي يتنامى ، كما لدى كبار المتصوفة ، في جمل ترسم في دوائر متصاعدة تقضي إلى مثاه . هذا في الوقت نفسه الذي يفيد فيه من البعد الآخر المهشّش في الثقافة الإسبانية ، عنيان الإسبانية التكلّمة في أقطار أمريكا اللاتينية . سبق أن توقّف روائيرون ونقاد كبار عند هذه الالتفاتة المزججة ونتائجها في تكسير يقيّنيات الإسبانية السائدة قبل جويتيسولو ، ومعها وهم القنوة والطهرانية وعقدة التفوق بإزاء الهوامش المتجذّرة لدى أغلب كتاب هذه اللغة ومؤرخيها . ولقد أبان كتاب من أمثال كارلوس فويتس وسيفيرو ساردوي وبرنار لوبياس كيف أنّ هذه الممارسة الجويتيسولية تتعدّى كونها مجرداً

من المتعارف عليه أنّ مترجماً ، أي مترجم هو موصل أو عّبار . إنّهُ يضمن عبور نصّ غريب إلى الجغرافية الذهنية لأبناء جلدته . بإعطائه وايت حقّ الإقامة في اللغة الإسبانية من جديد ، فإنّما يُعيد جويتيسولو في الواقع إلى هذه اللغة أبناً لها طاملاً عومل باختياره غريباً عليها . وهكذا ، فإذا كان المترجم يمدّ عادة لـ «أبناء قبيلته» مرآة يمكن من خلالها القبض على صورة للآخر تزيد وفاء أو تقل ، فإن جويتيسولو ، بترجمته وايت ، إنّما يمدّ للإسبان مرآة لاهية هي في الأوان ذاته فتح راسع لعلّه يلخّص الدرس الفعّال لكل ترجمة «استعادية» تردّ للغة ما أحد أبناؤها «الفارين» : في مثل هذه الترجمات تكون «الذات» هي نفسها المعروضة للنظر بعد المرور المحوّل عبر «الآخر» . جدّد تحوّل وانكسار لعلنا شهدنا مؤخراً بعض آثاره عبر «ترجمة» بعض أعمال الكتاب العرب بالفرنسية إلى العربية .

على أنّ الشحنة التاريخية والسياسية العالية للعمل ، المشار إليها أعلاه ، تمنح هذه التجربة مضاعفاً أكبر . فهذه «الإعادة» لوأيت إلى اللغة الإسبانية لا يقوم بها جويتيسولو كمن يسأل «أبناء قبيلته» أن يطلّغوا بقبول العودة الطامعة لابن ضالّ بل إنّهُ ، وهو نفسه صاحب عمل مارق أو مملعون ، إنّما يتزعّج لطفل ملعون آخر المكان الذي كان حقّ أوّان ترجمته ممنوعاً عليه في لغته الأصلية . بعيداً عن كلّ عودةٍ ذليلّة إلى الخطيئة ، كما يُقال ، يتعلّق الأمر هنا بفعل «خيانتة» آخر يفتح فيه ، على شاكلة «دون خوليان» الذي تقول الحواريّات الإسبانية أنّه فتح أبواب بلاده للمسلمين والذي يتماهى جويتيسولو ويأبه في رواية له معروفة ، نقول يفتح فيه أبواب الإسبانية للغة اللاهية لهذا الرائد الذي يمثله وايت في طرقات الهجرة التي تصبح نفيّاً . لغة نرى إليها الآن ، وقد عادت إلى لسان الكاتب الأصلي ، وهي تفرض على هذا اللسان ، كما يفعل كلّ أبٍ عظيم ، تصحيحات متوالية في نظرنه إلى التاريخ وإلى تاريخانيته الخاصة . على هذا النحو يتجلى المعنى الحقيقيّ لكلّ أدبٍ يجهد مجال اختياره الحقّ في النفي ، أو العبور ، الذي بدونه لا يكون من معنى لأنّ رجوع .

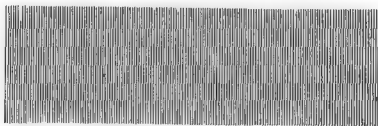
على النحو نفسه الذي تسدين به الإسبانية لجويتيسولو بهذه «الاستعادة» لأحد أكبر الشهود على حقيقتها التاريخية ، يدين جويتيسولو نفسه لبلائكو وايت بتبلور رؤيته النقدية لإسبانيا وتاريخها ولغتها . يدين له بذلك بالقدر نفسه الذي يدين به لكتاب

« راساً تركياً » . وأولئك القائلون باستحالة مثل هذا التخصّص للآخر ، إنّما يجهلون في نظرنا كلّ شيء عن قدرات الفكر الإنسان على التحول بفعل إيمان بالآخر خلّاق ، وكميما للصدقة فعالة ، واستكناف للضمير جارف . أنّها كان آرتو يتكلّم انطلاقاً من مكان المكسيكيّ والهنديّ - الأحمر ، وملفيل يعدّ نفسه « وحشياً » ، وچنيه يدعو نفسه « چنيه الإسباني » باسم عرق من الجياد العربية الأصيلة معروف بهذه التسمية ؟

هذا التطويع للغة حتّى تفسح للآخر مكاناً في داخلها ، وهذا الاستدعاء للآخر عبر عمل « الترجمة الدائليّة » (وأحد معاني الترجمة في الكلمة الدائليّة عليها بالفرنسية هو بال ضبط : « الاستدعاء ») ، يتحقّق أخيراً لدى جويتسولوف بمثل هذه البراعة سيّما أنّه يسخر لأجله أدوات ومصادر ليست بالقاسموسيّة أو الحكائيّة فحسب ، بل كذلك ، وخصوصاً ، إيقاعية وشعريّة تذهب من التجمّعة المهووسة حتّى أنقى صيغ القصيدة . إنّ تسبيحة شوارع طنجة التي يترجمها « بطل » روايته « دون خوليان » المتسكع هاذياً في طنجة إنّما تنتهي إلى تضيق الخناق على قارئها الإسباني الذي كان يحسب نفسه متطامناً في صلاية لفته ، مطمئناً إليها . وكأنّ لسان حال الكاتب يقول له ، هامساً وسائراً : « لا مهرب ممكن .. إنّ الآخر ليحلق بك أنّ رحّت ، وحتّى من داخل ما كنت تحسبه حتّى الآن لغتك القومية .. بل ما أقول ؟ ، إنّهُ الآن قابِعٌ في داخلك .. »

إجراء أدبيّ . بل إنّ هذه التعددية في الكتابة وهذا التوظيف للغات متعدّدة ولإسبانيّات عديدة داخل الإسبانية نفسها (الإسبانية الكويّية مثلاً ، أو الإسبانية كما يتكلّمها سكان شمال المغرب) إنّما يصدران عن رهان فلسفيّ وقرار للعمل من أجل الآخر ، ومع الآخر . شاكلة في عتيبة مكان للآخر داخل لغة تعجّد حتّى الآن في تهميشه ونسيانه . إنّنا هنا أمام بنية كئائيّة للعمل ، بالمعنى الواسع للمكناية الذي يحدّد ، في نظر فلاسفة الأدب الحاليين ، دريدا مثلاً ، جوهر العمل الحديث نفسه ، معنى موجبه لا يكوّن عملٍ عملاً إذا لم يدعُ لي ، أنا الآخر ، فسحةً أنزلق منها إليه ، ومهلاً أجد نفسي فيه، بنية ربّما كنّا ندين بتجليّاتها الساطع في أدب الحداثة لرامبو الذي ، بدل أن يتحدّث في نصّه عن الزنجيّ مثلاً ، يصبح هو نفسه زنجياً من أقصاه إلى أقصاه . كئائيّة تمهلنا تعجز مثلاً ، وكما أشار إليه آلان جوفروا مؤخراً ، عن أن نعرف عن يقين ، إنّ كان رامبو ، في « ليلة الجحيم » (في « فصل في الجحيم ») هو « البعل الجهنميّ » أم « العلداء المخبولة » ، أو مزيجاً من الاثنين معاً . هل النحو ذاته ، لا يتحدّث جويتسولوف في رواياته عن الكويّ أو العربيّ ، ولا حتّى يدعوها للكلام في لغته ، بل يصبح هو نفسه الكويّ المستعبد بالأمس ، والمهمّش اليوم ، أو العربيّ المطارد والمطرود في الماضي والمستكر حالياً . إنّهُ يبني بنفسه ، داخل اللغة والثقافة الإسبانيّتين ، بصير وعدوانيّة فائقين ، نقول يبني مكانه كعربيّ وكويّ . حتّى يُسمع أبناؤه قومه صوت التركيّ ، صار هو نفسه ما يدعوه الغربيّون ، قاصدين للجهمامة والعناد ،

• مناقشات



حول كتاب « دراسات في الشعرية ... » في الرد على محمد الناصر العجيمي (*)

عبد الله صولة

قَدَّمَ مُحَمَّدُ النَّاصِرُ الْعَجِيمِيُّ فِي عِلَّةِ فصول^(١) كتاب « دراسات في الشعرية : الشَّائِبُ غُودَجَا »^(٢) ، وَهُوَ عَمَلٌ جَمَاعِي أَنْجَزَهُ فَرِيقٌ مِنْ أَسَاتِذَةِ كَلِيَّةِ الْأَدَابِ بِتُونِس . وَقَدْ وَقَفَ الْمَارِضُ عِنْدَ مَقَالَةٍ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ وَقَفَّةً الْمَقُومَ النَّاقِدُ فِي لَهْجَةٍ تَتَفَاوَتُ دَرَجَةُ حَدِّثَتِهَا . وَلَكِنَّهُ وَقَفَ عِنْدَ مَقَالِ « شَعْرِيَّةِ الْكَلِمَاتِ وَشَعْرِيَّةِ الْأَشْيَاءِ » وَقَفَّةً مَخْصُوصَةً . فَهُوَ لَمْ يَعْرِضْهُ وَلَوْ عَرَضًا مُوجِزًا ، مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَسَاعِدَ الْقَارِءَ عَلَى تَمَثُّلِ مَضْمُونِهِ وَتَبَيَّنَ مَسَارَهُ وَتَوَجُّهَهُ ، وَإِنَّمَا هَجَمَ عَلَيْهِ هَجْمَةً وَاحِدَةً لَا احْتِرَاسَ فِيهَا وَلَا رُويَةً ، فَتَاخَلَّ بِأَدَابِ النَّقَاشِ الْعِلْمِيِّ الرَّصِينِ عِنْدَ تَقْوِيمِ الْأَعْمَالِ وَالرَّجَالِ . وَلِأَنِّي لَنْ أَرُدَّ عَلَيْهِ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ وَلَا أَحْكُمُ عَلَيْهِ فِي شَيْءٍ ، وَإِنَّمَا أَتْرَكُ الْحَكْمَ كُلَّهُ لَجُمْهُورِ الْقُرَّاءِ عَامَّةً وَلِلْجَامِعِيِّينَ خَاصَّةً فَحُكْمُهُمْ أَعْدِلُ وَأَنْزَهُ وَأَنْفَذُ .

عَلَّ أَنْ الْعَجِيمِيُّ مَا انْفَلَكَ يَطْلُقُ لِسَانَهُ فِي طَائِفَةٍ مِنَ الْبَاحِثِينَ الْعَرَبِ الْجَادِينَ ، مَشَارِقَةً وَمَغَارِبَةً ، مِثْلَ كِمَالِ عَبْدِ دَيْبٍ وَيُوسُفَ الْيُوسُفِ وَنُورِيِّ حَمُودِي الْقَبِيصِيِّ وَمُحَمَّدَ صَدِّيقِ غَيْثٍ وَمُحَمَّدَ مِقَاتِحَ وَسَمِيرَ الْمَرْزُوقِي (وَزَمِيلَهُ جَبِيلَ شَاكِرٍ) وَأَمِينَةَ رَشِيدٍ وَسَامِيَةَ أَسْعَدَ وَهَلَنِي وَصَفَى وَمَارِي زِيَادَةَ^(٣) وَغَيْرَهُمْ .

وَمَا فَتَشْتُ - وَأَنَا تَلْمِيزٌ هُؤَلَاءَ جَمِيعًا - أَعَجَبْتُ لَوْ قَوَّعَهُ فِيهِمْ بَغِيرَ مُوجِبٍ حَقٍّ وَقَعَ فِيَّ ، وَهَذَا أَنَا أَسْلَمُهُ إِلَى عَدَالَةِ الْقُرَّاءِ لِنَتَنَظَّرَ فِي أَمْرِهِ .

* نُشِرَ عَرَضِي مُحَمَّدُ نَاصِرُ الْعَجِيمِيُّ تَحْتَ عُنْوَانِ (دَرَاثَاتُ فِي الشَّعْرِيَّةِ - الشَّائِبُ غُودَجَا) فِي عِلَّةِ (فُصُولِ) ، الْمَجْلَدِ الْمَآخِرِ ، الْعِدْدَادِ الثَّلَاثِ وَالرَّابِعِ ، الْقَاهِرَةِ ، يَنَايِرَ ١٩٩٢ .

يمكن بعد هذا أن نقسم المسائل التي أثارها المعارض إلى ضربين : ضرب المسائل فيه جزئية ، وهي على كل حال مسائل خلافية ، يقول فيها المعارض ونقول وإن أصر ، في لهجة حادة ، على أن قوله فيها هو القول الفصل . من ذلك ما تعلق بتعريف العلامة وتعريف الرمز .

إن كون العلامة لا تحيل دائماً على الخارج مسألة لا تعني في ما أنا منه بسبيل وهي مسألة تقع على هامش عمل لا في جوهره . وتعريفها إياها بكونها تحيل دائماً على الخارج يستجيب لأبسط تعريف لها وأعمه . جاء في معجم اللسانيات : « ... وبصفة عامة فإن كل علامة لغوية ، إذ تجمع بين مفهوم وصورة سمعية (وهو تعريف سوسير للعلامة) إنما تحيل في الوقت نفسه على الخارج »^(٤) .

على أن تحديد مفهوم دقيق للعلامة هو من أكثر المسائل إحراجاً للباحث في علم العلامات نفسه ، نظراً إلى تداخل هذا المصطلح مع سائر المصطلحات العلامية التي من جنسه . هذا رولان بارت نفسه ، وهو من الأعلام المبرزين في علم العلامات ، رأياه لا يستقر على تعريف بعينه لمفهوم العلامة في مقال واحد له . وقد أبان ذلك جورج مونين^(٥) .

بل إن القلق في ضبط مفهوم دقيق لمصطلحات علم العلامات تجاوز المصطلح إلى تسمية العلم نفسه . فهذا الدكتور العجيمي نفسه وجدناه في مقال واحد يضع لمصطلح « علم العلامات » في الفرنسية^(٦) أربعة مصطلحات يراها مترادفة ، واحد منها على الأقل يخرجنا من علم إلى علم . وهذا المصطلح هو مصطلح علم الدلالة^(٧) .

كما عاب على المعارض اعتباري الرمز محيلاً على ذاته وموجوداً في ذاته . بمعنى أن طرفي الرمز - وهما الرمز والمرموز إليه - موجودان فيه . وقد أحلت في هذه المسألة بالذات على تودروف في كتابه « نظريات الرمز »^(٨) . وقد أقام تودروف تقابلاً بين العلامة والرمز ، معتبراً العلامة ذات أركان ثلاثة (علاقة دال - مدلول - مرجع) والرمز ذا ركنين فحسب (علاقة رامن - مرموز إليه)^(٩) .

إن التعريفات قد تختلف بل قد تناقض . والمهم هو حسن الإجراء والتوظيف عند استخدام تعريف ما ، بما يخدم غايتك ، من ناحية ، ويؤيد صحة التعريف الذي انطلقت منه أو يفنده ، من ناحية أخرى . فالانطلاق من تعريف ما لا يمكن أن يكون في البداية إلا اعتباطياً في انتظار أن يأتي ما يسوغه في مجرى الاستدلال .

وإذن فإن قولي إن العلامة تحيل على الخارج كان تقدماً متى لدراسة شعرية الأشياء وشعرية العالم الذي يحيل عليه الكلام في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشابي .

كما أن قولي إن الرمز موجود في ذاته ، يعني أن رامنز يجعل المرموز إليه ويحيل عليه ، كان متى في سياق الحديث عن ظاهرة التبرير والتطابق في القصيدة المدروسة بين رامنزا (أي الكلمة أو النص) والمرموز إليه (أي الشيء أو العالم) على نحو ما يعرف الرمز في العقيدة الرومانسية بـ « أنه الشيء نفسه الذي يصوره »^(١٠) . وقد انتهيت إلى اعتبار القصيدة رمزاً لا علامة ، وفق تعريف تودروف لهذين المصطلحين في المواضع المذكورة أعلاه .

على أنه لئن كان رأيي أن العلامة تحيل دائماً على الخارج واضحاً ، فإن رأي المعارض في أن العلامة لا تحيل دائماً على الخارج غير واضح ، وقد ساقه في عبارة غير دقيقة . يقول في سياق البرهنة بالمثل على رأيه : « فعبارة شجرة (كذا) - على سبيل المثال - لا وجود لها في مطلق الواقع ، وإنما توجد أنواع كثيرة من الأشجار تتميز كل واحدة منها بخصائص نوعية أو كمية أو كليهما (كذا !) »^(١١) . إن هذا لا يغير في رأيي شيئاً من مبدأ إحالة العلامة على

الخارج ؛ فهناك دائما شجرة تحيل عليها كلمة شجرة . ولكن الذي يتغير هو صور هذه الشجرة . هذا ما يفهم من كلام العارض .

هذا ضرب أول من المسائل خلاقي ، جزئي ، غير ذي خطورة بالغة ، ولكن الضرب الثاني من المسائل جليل خطر دقيق . ومسائل هذا الضرب هي الأكثر عددا وإثارة لسخط العارض على . وهي ليست من المسائل الخلافية ، إذ لا يصح فيها قولان ولا يختلف فيها اثنان إلا وأحدهما على هدى والآخر في ضلال مبين . وهذه المسائل ست :

المسألة الأولى : مسألة الافتراض^(١٧)

يقول العارض : « ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الدارس يستعمل مصطلحات في غير محلها وفي سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرد إضفاء طابع العلمية على الدراسة ودون وظيفة إجرائية إطلاقا . من ذلك استعماله مصطلح منطوق Posé ومفترض Présumé في قوله : « وكذا قوله « أنت عذبة » ، فهذا القول يبدو شاذاً من الناحية الدلالية ، إذ المنطوق Pose وهو « عذبة » متناقض مع المفترض Présumé وهو « المنطوق » إذ العذوبة جمولة للطعام وحسبها الذوق^(١٨) . ويواصل العارض تعليقه على قولي هذا فيقول : « إن الكلمة المعنية الذوق لا تعدو كونها معنا Sème من المعانم المؤلفة لكلمة « عذبة » . وفي تقديرنا أن حشر مصطلحات فنية مغربة لذاتها (كذا) ، دون تثبت من صلاحيتها وطاقتها الإجرائية في السياق الواردة فيه ، يسىء إلى الدراسة وإلى القارئ غير المتحرس بأساليب النقد الحديثة ، وفي نهاية المطاف إلى الفكر النقدي العربي (كذا) »^(١٩) .

إنني ، إذ أعدى عن طريقة العارض في تقويم كلامي ، أشير إلى أنني استخدمت مفهوم الافتراض ، في هذا المقام ، بالمعنى الذي عند مدرسة علم الدلالة التوليدي . فقد أدخل علماء هذه المدرسة مفهوم الافتراض على نظريتهم الدلالية لما لمسوه فيها من نقص عند حصر مكونات اللفظ الدلالية . فقد كان حصر هذه المكونات يقوم على عدد ضئيل من مكونات اللفظ الدلالية الكونية ، مثل : ذكر - كائن حي - كائن غير حي إلخ . . .^(٢٠) وهو ما لا يتماشى مع واقع اللغة المعقد ؛ إذ يقتضى الأمر في هذه الحالة ظهور عدد من المكونات الدلالية غير متناه وغير قابل للحصر^(٢١) ، فكانت الدعوة إلى حصر الانتقاء الدلالي لا على صعيد اللفظ نفسه كما هو محدد في المعجم وإنما من جهة الافتراضات المتعلقة بمرجع هذا اللفظ . وقد آتت هذه الطريقة أكلها في تحديد خرق الانتقاء الدلالي في الجمل غير المفيدة . وهكذا فإن لفظة « الضحوك » في عبارة « الساء الضحوك » لا تقتضي مكونات دلالية عند دراستها ، وإنما نقول عنها إنها تفترض « الإنسان » ؛ فيحصل لنا تناقض بين المنطوق « الضحوك » والمفترض « الإنسان » في عبارة الساء الضحوك ، فهذه العبارة هي إذن شاذة من الناحية الدلالية .

إن خرق قاعدة الانتقاء الدلالي يظهر كما يرى أحد علماء الدلالة التوليديين « في شكل تناقض بين المنطوق في الجملة والمفترض الذي لنا عن مرجع الألفاظ الذي تحيل عليه الجملة »^(٢٢) .

ومع ذلك فلست أول من نقل إلى ميدان الدراسة الشعرية مفهوم الافتراض هذا الذي جاء عند مدرسة علم الدلالة التوليدي ، بل كنت في ذلك متأثر باحث آخر ، قدمت نظريته الشعرية في مفهوم « العدول » منذ سنوات ، في

مقال لي منشور بمجلة علمية تصدر بالمغرب^(١٨) ، وأشارت فيه إلى هذا المفهوم كما جاء عند هذا الباحث محيلا على الكتاب والصنحة .

فمن عساه يكون هذا الباحث ؟

إنه جون كوهين نفسه ؛ هذا الذي أثنى عليه الدكتور المعجى بخصال « العمق وسعة الاطلاع ونفاذ التخريجات ومتانة المقدمات ونتائجها »^(١٩) محاولا إقناعنا من خلال ذلك بأنه ملم بنظرية الرجل ، خصوصا ما جاء منها في كتاب « الكلام السامي » . يقول كوهين في « الكلام السامي » : « سنستمد (. . .) على غرار علم الدلالة التوليدي ، تأويلا قائما على مفهوم الافتراض »^(٢٠) .

وأنا إلى ذلك زعيم لك بأنني قد أجدت تطبيق مفهوم الافتراض كما جاء عند مدرسة علم الدلالة التوليدي من ناحية ، وعند كوهين من ناحية أخرى ، وذلك عند دراستي لجملة الشاي « أنت عذبة » كما قدّمت أعلاه . وعلى القارئ أن يبدل لفظ « زرقاء » في جملة كوهين التي قدّمتها بلفظ « عذبة » في جملي المدروسة ، ليتبين مدى وفائي لمبتغ كوهين في استثماره لمفهوم الافتراض كما جاءت به مدرسة علم الدلالة التوليدي . يقول كوهين : « إن اعتماد مفهوم الافتراض ، في تحديد الشذوذ الدلالي ، فيه لنا من وجهة نظرنا غنم كبير . فالشذوذ الدلالي يمكن أن نعتبره قائما على التناقض بين المنطوق والمفترض [فيجملة] « أصوات الأجراس زرقاء » شاذة من الناحية الدلالية . ذلك أنّ المنطوق « أزرق » في تناقض مع المفترض « مرئي »^(٢١) .

لقد كان كوهين بهذا الكلام يهّئ للحديث عن شكل المعنى^(٢٢) في الشعر كما كان يراه مالأرميه في مقابل شكل المعنى في النثر . وأين هذا من هيلمسلاف وأين هيلمسلاف منه ؟ ولكن هذه مسألة أخرى لها بابها .

فهل تران إذن استخدمت مصطلحا في غير محله ؟ وهل تران أسأت استخدامه ؟ وهل تران أسأت إلى القارئ وإلى النقد ؟

على أنني لا أريد أن أدع كلام المعارض في مسألة الافتراض هذه حتى أنقضه برمته . ومدار هذا النقض على نكات ثلاث . النكّة الأولى اعتبراره « المذوق » معنا لعذبة لا مفترضا كما اعتبرتها أنا . والنكّة الثانية اقتصاره في تعريف الافتراض على ما قاله ديكر^(٢٣) . والنكّة الثالثة : هل هذا التعريف هو فعلا تعريف ديكر وهل يوجد لديكر وغير هذا ؟

نقول في شأن النكّة الأولى إنّ « المذوق » ليس معنا لعذبة في قول الشاي « عذبة أنت » . ذلك أنّ مصطلح « معنم » هو « في مفهومه الأكثر دقة العنصر الدلالي التصريحي »^(٢٤) الذي يسهم في تحديد محتوى الكلمة الدلالي . وليست لفظة « عذبة » في قول الشاي « أنت عذبة » متمية إلى جدول اللغة ، وإنما جاءت في سياق شعري قائم على خرق قاعدة الانتفاء الدلالي . يمكن أن يكون قولك « المذوق » معنم من معنم عذبة قولنا صحيحا لو كنّا ندرس لفظة « عذبة » دراسة معجمية على نحو ما يفعل علم الدلالة المعجمي ، لكننا ههنا ندرسها في سياق شعري جاءت فيه اللفظة مستندة إساندا غير مفيد . لذلك رأييتي أقول : « فلفظه عذبة في قول الشاي أنت عذبة »^(٢٥) ، ولم أقل لفظة عذبة على وجه الإطلاق ، وباجتثاثها من السياق الذي وردت فيه .

كما يمكن أن تكون « الذوق » معناها من معان « عذبة » لو وردت في جملة من قبيل « ماء بثرنا عذب » . لكنها لا تكون كذلك في جملة الشائء الشرعية . ولو كانت كذلك لما قال أصحاب مدرسة علم الدلالة التوليدى في دراستهم للجمل غير المفيدة : إن المتطوق - وهو في مثالنا عذبة - في تناقض مع المفترض - وهو في مثالا « مذاق » .

أما النكتة الثانية فإقدام العارض على تقديم تعريف ما للافتراض انطلاقا من ديكر ، أى انطلاقا من علم واحد . ذلك أن الافتراض لا يمكن أن يعرف انطلاقا من علم واحد أو مدرسة لسانية واحدة وحتى اختصاص علمى واحد . فهذا المصطلح ملك مشاع بين الناطقة والفلايئة وعلماء اللسان . فهم فيه على اختلاف كبير وتنوع . وقد نبه ديكر نفسه في كتابه الذى يجملنا عليه العارض وهو « القول وعدم القول »^(٢٦) في فصل بين الطويل والقصر ، إلى بعض هذه الاختلافات لا كلها طبعاً ؛ وأنى له أن يلم بكل قضايا الافتراض !

على أن أهم باحث أشار إلى اختلاف مفاهيم الافتراض واستحالة أن تجمع في تعريف واحد يؤلف بينها ، إنما هو لا يُزُف في كتابه « علم الدلالة اللغوى » حيث يقول في خاتمة الفصل الذى درس به مسألة الافتراض : « من رابع المستحيلات أن نقرب بين مفاهيم الافتراض المختلفة في إطار اصطلاحى ومفهومى واحد ، دون أن نكون قد ضربنا في المسألة على غير هدى » .^(٢٧) فكيف إذن يقدم الدكتور العجيمى على تلقيننا مفهوماً واحداً للافتراض من ناحية ، منكراً علينا استخدام غيره من ناحية أخرى ؟ لقد نعنى العارض بالتسرع وعدم الانضباط المنهجى وعدم الرصانة . لكننى لا أنعت به شئ من ذلك . ونعنى العارض بأننى مفرق في « التقليدية » . أفليس الإغراق في « التقليدية » أفضل من الفرق في بحر « الافتراض » ؟

أما النكتة الثالثة فتتعلق بمحاولة العارض تقديم تعريف للافتراض عند ديكر « مجمل » ، في حين نعلم أن ديكر نفسه لم يستقر على مفهوم بعينه في شأن الافتراض . فكان يُقدِّم في كل مرة « نقده الدائى » ، مُراجعا مواقفه الأولى معتبرا المفهوم السابق « مفهوما قديما » .^(٢٨) وقد أحدث بهذه المراجعة المستمرة انقلابا في مفهوم الافتراض غير هين ، بما لا يتماشى مع كلام العارض على مفهوم الافتراض عند ديكر ، وبما لا يتماشى خاصة مع تحليله لجملة « كف محمد عن التدخين » التى أيد بها كلامه على المفهوم^(٢٩) .

على هذا النسق من الاحتجاج نواصل نقض أقوال الدكتور العجيمى في المسائل الخمس الباقية .

المسألة الثانية : في هل يصح أن ننظر ، عند دراسة القصيدة ، في علاقة الدال بالمدلول ثم في علاقة المدلولات بعضها ببعض ؟

يقول العارض منكراً هذه الطريقة : « ويسوغ لنا أن نساءل عن النظرية التماسكة التى تحيز لنفسها هذا التذبذب فتجعل (. . .) الدال طرفا في العلاقة ، في مستوى [يعنى علاقة الدال بالمدلول] تم تعييه وتحل طرفا آخر محله في مستوى آخر [يعنى علاقة المدلولات بعضها ببعض] »^(٣٠) .

رأينا العارض يثنى منذ حين على جون كوهين بخصال منها « منانة مقدماته ونتائجها » ، وهو ما يفهم منه أنه مطلع على ما كتب الرجل . ألا فليعلم العارض إذن أن هذه النظرية غير التماسكة في نظره هى عماد نظرية جون

كوهين في تحليل الشعر . يقول كوهين في مقدّمة الفصل الذي عقده لـ « الوظيفة الشعرية » ، في كتابه « بنية الكلام الشعري » : « إنّ الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادّة الصّوتية ، لا ولا في المادّة الإيديولوجيّة ، وإنّما يكمن في غط العلاقات المخصوص الذي ترسيه القصيدة بين الدّالّ والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى » (٣١) .

يقدم كوهين أمثلة كثيرة ، فاحصا فيها تلك العلاقة المخصوصة التي تربط بين الدّالّ والمدلول . من هذه الأمثلة قوله ما لارميه : « أصوات الأجراس زرقاء » وقد سبق ذكرها . يمكن أن نلخص حديث كوهين عن هذا المثال الذي درسه في عداد أمثلة أخرى فنقول : إنّ الدّالّ أزرق لا يحيل على مدلوله الأوّل وهو اللّون الأزرق ، أو قل يحيل عليه في مرحلة أولى فحسب ، ثمّ يتحوّل اللّون الأزرق في مرحلة ثانية إلى دالّ لمدلول ثانٍ في طبيعة عاطفيّة لا مفهوميّة ، وهو ما يلخصه الرّسم البيانيّ التّالي الذي يرى فيه كوهين جماع العملية الشعريّة :



يقول كوهين : « إنّ مدلول الدلالة التصريحيّة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي نكلها إليها الجملة ، إلّا أنّ الدّلالة الحافّة تأنّ لتعوض الدّلالة التصريحيّة التي أخفقت في أداء وظيفتها . وعلى هذا تصبح العلاقة بين الكلمات في الجملة قائمة على صعيد الدّلالة الحافّة » (٣٣) .

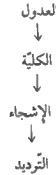
ثمّ طوّر كوهين نظريّته في كتابه « الكلام السّامي » فأبدل لفظ « مدلول أوّل » بلفظ « مفهوم » ولفظ « مدلول ثان » بلفظ « صورة » . وإذن فإنّ العلاقة التي تحدث بين الأطراف في الكلمة الشعريّة تكون كالآتي :

دال ← مفهوم ← صورة (٣٤)

وتنضّ الصورة بوظيفة الكلام الإشجائيّة (٣٥) .

وعلى هذا نقول إنّ جوهر نظريّة كوهين في الفحص عن العلاقة الجامعة بين الدّالّ والمدلول على صعيد الكلمة إنّما هو العنود : العنود من المدلول الأوّل إلى المدلول الثّاني : من الدّلالة التصريحيّة إلى الدّلالة الحافّة ، من المفهوم إلى الصّورة . على أن يكون المدلول الأوّل أي مدلول الدّلالة التصريحيّة مقصّي إقصاء تامّاً ، فوظيفته معطّلة ، ليستبدّ المدلول الثّاني ، مدلول الدّلالة الحافّة بعالم الخطاب ، غير خاضع لمبدأ السّلب على نحو ما يسلب الكلام بعضه بعضاً في اللّغة وفي الخطاب العاديّ (٣٦) ، وبذلك يتوافر للمدلول الثّاني أو الصّورة خصيصة الكليّة والشمول (٣٧) وعن هذه الكليّة تنشأ وظيفة الإشجاء (٣٨)

يكون هذا على صعيد الكلمة ، أما على صعيد القصيدة بأكملها فيأتي مبدأ الترديد متحكماً في نسيج الكلام في القصيدة . ويكون هذا الترديد - على صعيد الدلالة - قائم على عودة المدلولات وترجيحها في معادلة ترادف طويلة . يُلخّص كوهين طريقة تحليله للشعر في الرّسم التّالي ويعلّق عليه :



أما المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصّعيد الجدوليّ . وأما المرحلة الرّابعة فتقع على الصّعيد النّسقيّ^(٣٩) . قد يكون هذا النّسق النّصّ برؤيته حيث تكون العلامات والمدلولات الإشجائية مرّدة مرجّعة مكرّرة معادة . وعلى هذا يعرف كوهين النّصّ الشعريّ بقوله : « إنّ النّصّ الشعريّ ترادف إشجائيّ طويل »^(٤٠) .

لقد ناط كوهين شعريّة النّصّ على ظاهرة التّرديد فيه ؛ ترديد علاماته ومدلولات الثّوان المترادفة فقال : « إنّ تحليلنا هو من هذه النّاحية شبيه بنظرية التطابق عنداكسونمع وجود فرقين بيننا جوهريّين . مدار الفرق الأوّل على الموضوع الأساسيّ الذي يحدّد فيه التطابق . فهذا الموضوع هو عندنا متعلّق بالمعنى ولا شيء غير المعنى . ومدار الفرق الثّاني على طبيعة هذا التطابق نفسها ، فهي عندنا إشجائية لا مفهومية . فمثلاً يسمّى جريماش مجموع المطابقات التي توفر للنّصّ وحدته الدّلالية « محورا دلاليّا متجانسا »^(٤١) نسمّى نحن هذا الضّرب من التماثل الذي يحكم النّصّ الشعريّ ويكوّن شعريته « محورا إشجائيا متجانسا »^(٤٢،٤٣) . ماثل هذا الإشياء من العلاقة الجديدة المعقودة بين الدّالّ والمدلول على صعيد الكلمة (أي جدوليا) ، وماثل المحور المتجانس من عودة هذه المدلولات في ترادف مستمرّ على صعيد النّصّ (أي نسقيّا) .

على هذا النّحو نظرت في شعريّة الكلمة وشعريّة النّصّ في قصيدة « صلوات في هيكّل الحب » ، مع مراعاة خصوصيّة القصيدة عند تطبيق هذه الطّريقة عليها .

المسألة الثالثة : مسألة شكل المادّة .

يقول العارض : « وفي موضع لاحق يقرّر الدّارس أنّ كوهين تدارك مواطن التّقصير في التّاهج الشعريّة الحديثة ، بجعله للمادّة شكلا (. . .) والشائع أنّ من جعل شكل المادّة موضوعا للدراسة هو هيلمسلاف الذي عدّه مكوّنا من مكوّنات الدّراسة الألسنيّة خصوصا بالتركيب النّحوي »^(٤٤) .

اعتبر أنّ عدم فهم العارض لمعمل الذي عرضه بمجلّة فصول يعزى نصفه على الأقل ، إلى هذه المسألة

بالذات . فعبارة شكل المادة - إن صح أنها مصطلح من مصطلحات اللسانيات - لا علاقة لها البتة بهيلمسلاف وينبغي أن يُعفى من الزج به في هذا الموضوع . أما إذا أصررنا على أن نزج به في خضم هذه المسألة انعدم الفهم وتداخلت الأمور .

لقد أحلت ، عندما أثرت هذه المسألة في مقالتي ، إلى جون كوهين ، ولو استعان العارض بالإحالة وطلب الكلام في مظانه لوجد كوهين هناك يقول : « قد يكون من الضروري أن نميز في المادة نفسها مستوى شكلياً بالقياس إلى مستوى مادي فيها يقع دونه . ويمكن أن يكون هذا المستوى الشكلي منوطاً على « بنية الإدراك » في مقابل « الشيء المدرك »^(٤٥) ؛ فالبصر ، مثلاً ، من حيث هو « شيء مدرك » ، مادة متكوّنة من ماء ملح لا شعريّة فيها . لكنه من حيث كونه « بنية إدراك » شكل متراعى الأطراف على مدى البصر ، وفي ذلك سرّ شعريته . وعلى هامش هذا التقسيم الثنائي للمادة يقول كوهين : « إننا نعيب على شعريّة جاستون باشلار عدم اهتمامها إلى مثل هذا التمييز »^(٤٦) .

إن المادة التي يعينها كوهين في هذا المقام ، هي - كما يتضح من سياق الجملة - « الشيء » الموجود في العالم . وقد وردت هذه الجملة في سياق تلميح إلى شرعية أن تدرس شعريّة الأشياء التي لم تتناول بعد بالدّرس^(٤٧) . وقد درس شعريّة الأشياء في كتابه « الكلام السامي » الذي صدر بعد ثلاث عشرة سنة من تاريخ صدور الكتاب الأول الذي لمح فيه إلى هذه المسألة مجرد تلميح ودون أدق تعمّق .

يتضح لنا من سياق الجملة التي ورد فيها حديث كوهين عن المادة أن هذه المادة تعني عنده « الشيء » . كما أنه من الواضح أنه إنما يلح إلى نظرية الجشططت^(٤٨) من خلال عبارة « بنية الإدراك »^(٤٩) و « الشيء المدرك »^(٥٠) .

هذا التلميح إلى نظرية الجشططت كما جاء في كتابه « بنية الكلام الشعري » (١٩٦٦) تحوّل إلى تصريح بلفظها ومضمونه في كتاب « الكلام السامي » (١٩٧٩) ، وذلك عند دراسته لشعريّة الأشياء في العالم . ففي هذا الكتاب يصرح بأنه يعتمد نظرية علماء النفس من أصحاب نظرية الجشططت^(٥١) . لكنه عمد إلى تطويرها^(٥٢) حتى يتمكن من نقلها إلى حقل الشعر ليرصد بنية الأشياء التي تحيل عليها الكلمات في مدونة الشعر الرومانسيّ خاصّة .

وإنّ فإنّ المادة التي يتحدث عنها كوهين في هذا المقام لا علاقة لها البتة بهيلمسلاف ، وكذلك الشكل الذي يتحدث عنه كوهين ، لا علاقة له البتة بهيلمسلاف أيضاً ذلك أنّ أصحاب نظرية الجشططت الذين تأثروا بهم كوهين عند دراسة شعريّة الأشياء يعرفون الشكل بأنّه « الوحدات العضوية التي تنفصل وتتحصر في حقل الإدراك الفضائي والزمني »^(٥٣) .

يرى كوهين ، انطلاقاً من هذه النّظرية ، أنّ الشيء (مرئياً أو مسموعاً) لا يوجد إلا مرتبطاً بفضاء يحويه . فالصوت مثلاً إنما يوجد في فضاء سمعي مكوّن من أصوات أخرى ، أو في فضاء صامت يحويه . والشيء المرئيّ إنما يوجد في فضاء أعظم أو مضاء . وهذا تتوافق للأشياء بنية تقابليّة أطرافها الفضاء الحاوي^(٥٤) ، والشيء المحوي^(٥٥) ، والمسافة الفاصلة بينهما^(٥٦) . لكنّ هذه البنية التقابليّة لا يمكن أن نحصل عليها إلا في ظروف إضاءة أو إنارة معيّنة . ذلك أنّ بنية التمايز هذه يمكن أن تضعف أو تتلاشى تماماً في ظروف مغايرة . ففي الليلة القمرية مثلاً يحمي التمايز بين الشيء المحوي والفضاء الحاوي ، ويحمي الحدود الفاصلة بين الأشجار والمنازل وغيرها ،

حتى لكانَّ الأشياء في « عطف » وتواصل وعناق . هذا الفضاء هو عينه الفضاء المحبَّب إلى الرومانسيين ، وهو الذي عليه مدار شعرية الأشياء في مدونتهم الشعرية . ذلك أنَّ الشعرية ، حسب كوهين ، تكمن في الفضاء الكلِّي اللامحدود حيث لا يكون للشيء سالب يسلبه وجوده .

وهكذا ينتهي كوهين من خلال هذا الاجتهاد في نقل نظرية الجشططت إلى ميدان الشعر : إلى المطابقة بين شعرية الشيء وشعرية الكلمة اللتين تحصلان لما من عدم خضوعهما لبدا السلب ومن قيامهما على الكلِّية والشمول . وعن بنية الكلِّية والشمول هذه تحصل الوظيفة الإشجائية التي للكلمة وللشيء أيضا .

على هذا النحو درسنا شعرية الأشياء في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشَّاب ، وتبيننا إلى أننا نعتمد في ذلك كوهين ، كما تبَّينا إلى مواطن اختلافنا عنه في القضايا المتعلقة بشعرية العالم .

أين يمكن أن نحشر هيلمسلاف في هذا الجهاز المفهومي والاصطلاحي ؟ وكيف يمكن أن نقارن حتى مجرد المغارة بين لسانيات هيلمسلاف وبين مفهوم « الإدراك » كما أخذه كوهين عن نظرية الجشططت ، وطوره في دراسة شعرية العالم ؟

ولنترك الآن هذه المسألة جانباً وننظر في كلام العارض على هيلمسلاف نفسه . يقول العارض : « والشائع أنَّ أوَّل من جعل شكل المادَّة موضوعاً للدراسة هو هيلمسلاف الذي عدَّه مكوَّنًا من مكوِّنات الدِّراسة اللسنيَّة محصوماً بالتركيب النحوي » .

إننا لنسال هنا : أيُّ « مادَّة » يعني العارض ؟ ذلك أنَّ هيلمسلاف قد نظر إلى المادَّة في مستويين فجعلها اثنتين : مادَّة العبارة^(٥٧) ومادَّة المحتوى^(٥٨) . وعنده أنَّ علم اللسان لا يعني بهذين المستويين من المادَّة ، وإنَّما يعني بالشكل^(٥٩) . والشكل نفسه يتفرَّع عنده إلى اثنين : شكل العبارة^(٦٠) وشكل المحتوى^(٦١) .

على أنَّنا قد نظرنا في أهمِّ كتاب جمع نظرية هيلمسلاف في علم اللسان^(٦٢) مستعينين خاصَّة بفهرس المصطلحات ومعجمها اللذين استغرقا خمس عشرة صفحة من كتابه ، فلم نعثر على مصطلح شكل المادَّة^(٦٣) هذا ، وإنَّما الشكل عنده هو شكل العبارة وشكل المحتوى والمادَّة عنده هي مادَّة العبارة ومادَّة المحتوى .

المسألة الرَّابعة : مسألة شكل المعنى^(٦٤)

من الأسباب التي أدَّت إلى استغراق مقال على الدكتور العجيمي مسألة شكل المعنى هذه . لقد أحلت في مقال على موضع هذه الفقرة في كتاب حون كوهين ، ولو طلبها هناك لوجد أنَّ الأمر لا يتعلَّق بمصطلح هيلمسلاف . فهذا العالم يستخدم مصطلحاً آخر هو شكل المحتوى . أمَّا هذا المصطلح ، مصطلح شكل المعنى ، فقد استخدمه بول فاليري وقت حديثه عن مفهوم الشعر عند ما لارميه من جهة معناه ، وكيف أنَّ الشعر عند هذا الشاعر المنظر معاً ، يختلف عن الثَّر من جهة شكل المعنى . يقول فاليري « كان ما لأرميه يرى أنَّ مضمون القصيدة ينبغي أن يكون مختلفاً عن مضمون الفكرة العاديَّة على نحو ما يكون الكلام العادي مختلفاً عن الكلام المنظم »^(٦٥) . لقد كان ما لأرميه يقول : « بحسن بنا [معشر الشعراء] أن نستخدم في شعرنا الكلمات التي يستخدمها كلُّ النَّاس ، الكلمات التي يقرؤها البورجوازي كلِّ صباح . لكنَّه حين يقرؤها في قصيدتي لا يفهمها ، ذلك أنَّها قد أعيدت كتابتها ههنا من قبل شاعر »^(٦٦) . يعني كلام ما لأرميه هذا أنَّ الصُّورة التي ترد عليها الكلمات في قصيدته ، غير الصُّورة التي ألفها النَّاس في خطابهم اليومي المبتذل . لهذا قال عنه فاليري : « كأنَّ الرَّجل يريد للشعر ، الذي ينبغي أن يختلف جوهرها عن الثَّر من جهة شكله الصَّوتي وموسيقاه ، أن يختلف عنه أيضاً من جهة شكل المعنى »^(٦٧) .

لم يكن كوهين في كتابه الأول « بنية الكلام الشعري » جاهلا بمصطلح شكل المحتوى الذي يجري على قلم هيلمسلاف في الدراسة الأساتية^(٧٨) ، لكنه حين يستخدم مصطلح شكل المعنى ، في كتابه « الكلام السامي » ، متحدئا عن الفرق الجوهرى بين بنية المعنى في الشعر وبينته في النثر ، ينسب المفهوم الذى يعنيه هذا المصطلح إلى مالأرميه . وإذن فإن كوهين نفسه هو الذى ينسب هذا المفهوم إلى مالأرميه . ذلك أن كوهين لما كان بنى نظريته الشعرية كلها على مفهوم العدول الجدولى^(٧٩) ، أى على أساس التقابل بين لغة الشعر واللغة العادية ، وجد في مفهوم مالأرميه على النحو الذى ذكرنا ، سندا نظريا وعمليا مهيأ . يقول كوهين في معرض تحسسه للفرق بين جملة نثرية عاطلة وبيت شعر « لرثبو » وردت فيها لفظة واحدة في صورتين مختلفتين من جهة المعنى : « كم يبدو الفرق بينهما شاسعا ! ولكن ما السبيل إلى تحديد هذا الفرق ؟ إن الأمر يقتضى منّا في هذا المقام أن نعتد مفهوم مالأرميه : « شكل المعنى »^(٨٠) .

والعجب من العارض حين ينسب مصطلح شكل المعنى إلى هيلمسلاف . فهذا المصطلح لا وجود له في الجهاز الاصطلاحي الدقيق الذى وضعه الرجل ، على الأقل في فهرس مصطلحاته ومعجمها المذكورين ، وإنما رأيناه يستخدم مصطلحا آخر قد يبدو قريبا من مصطلح شكل المعنى الذى يعنينا ، وهذا المصطلح هو مصطلح شكل المحتوى . وقد يكون المصطلحان تشابها على العارض ، ولكن لا ينبغي أن نعتبرهما مترادفين ؛ فالقول بأن « شكل المحتوى » مرادف « لشكل المعنى » يعنى أن المحتوى هو المعنى . إلا أننا وجدنا هيلمسلاف يجعل اللفظين في تقابل تام ويُنَبِّه إلى هذا التقابل بصريح اللفظ^(٨١) .

إن المعنى (أى الفكرة غير المشكّلة) إذ يتشكّل في اللغة ينقسم إلى قسمين : شكل المحتوى من ناحية ، ولكل لغة طريقتها في أدائه وبنائه ، ومادة المحتوى من ناحية أخرى ، وهى مشتركة بين الأمم^(٨٢) . يقول هيلمسلاف : « ... يوجد في المحتوى اللغوى شكل مخصوص هو شكل المحتوى ، وهو مستقل عن المعنى الذى تربطه به علاقة اعتباطية . إن شكل المحتوى يحول المعنى إلى مادة محتوى »^(٨٣) .

والأغرب من ذلك أننا وجدنا هيلمسلاف في سياقات عدة من كتابه الأساسى المذكور يستعمل لفظ «المعنى» حل غير ما جرت به العادة^(٨٤) على حدّ تعبيره . فالمعنى عنده مرادف في هذا الكتاب للمادة . من ذلك قوله في أحد المواضع من هذا الكتاب معلنا إنتباهه إلى دى سوسير واختلافه عنه في الوقت نفسه : الشكل عندنا يعنى الشكل اللغوى (...) والمادة تعنى المادة اللغوية أو المعنى^(٨٥) . وعلى هذا رأينا هيلمسلاف في أكثر من سياق يضع لفظ المعنى مكان لفظ المادة . يقول في معرض المقارنة بين جملة « je ne sais pas » الفرنسية وجملة : I do not know في الإنجليزية : « هما مختلفتان من جهة معنى العبارة [يعنى المادة الصوتية] ، متفقتان من جهة معنى المحتوى [يعنى المادة الفكرية ، وهى هنا عدم المعرفة أو الجهل]^(٨٦) .

وإذن فإن قولنا « شكل المعنى » في لغة هيلمسلاف هو كقولنا شكل المادة . وعلينا أن ندقق هذا المصطلح - برغم غرابته - فنبين أى معنى يعنى ؟ معنى العبارة أى مادة العبارة أو معنى المحتوى أى مادة المحتوى ؟ ! على أننى أريد أن أخرج الآن من الرطانة التى في قولنا « شكل المعنى » إلى عبارة عربية فصيحة جرت على لسان عبد القاهر الجرجاني قديما ، ولسان أدونيس حديثا ، وقد تكون جرت على ألسنة غيرهما من أبناء العربية في القديم والحديث ؛ وهذه العبارة هى عبارة « صورة المعنى »

في هذا المستوى يمكن أن نقد مقارنة بين مفهوم هذه العبارة كما وردت عند فاليري متحدثاً عن رؤية مالارميه الشعرية . ومفهومها عند الرّجلين المذكورين ، ونقصى هيلمسلاف نهائياً من دائرة الموضوع .

إنّ المفهوم من عبارة الجرجان « صورة المعنى » في كتابه « دلائل الإعجاز »^(٧٧) يبدو مختلفاً على نحو ما عن مفهومها عند مالارميه ، وإنّ اعتمد الرّجلان وسيلة واحدة في تحديد صورة المعنى في الشعر ، وهي وسيلة والنظم^(٧٨) . لكن الخوض في هذا الموضوع يجاوز حدود المقام الذي نحن فيه . أما مفهومها عند أدونيس فيبدو قريباً جداً من مفهوم مالارميه ، وإن أضفى عليها أدونيس طابعه الخاص . يقول أدونيس في مجموعته الشعرية : « المطابقات والأوائل » ، « قصيدة بابل » : « .. للمعنى زيت والصورة نار »^(٧٩) .

إن وضع هذه الجملة الشعرية في نطاق أسطورة أدونيس الأم التي تحكم شعره كله ، ربما ، وهي أسطورة « الفينيقي » ، يمكننا من فهمها على النحو التالي : إن المعنى ، وهو المادة اللزجة والفكرة غير المنضجة ، إذ تحرقه نار الصورة تقتله وتبعثه بعثاً جديداً مغايراً لصورته الأولى الهامدة ؛ إنه بمثابة « إخراج الحى من الميت » . نعم قد يفهم من هذه الجملة معانٍ أخرى ، وكلام الرّجل حمال ذوجوه ، ولكنني إذ وضعتها في مداره الأسطوري حملتها على هذا المعنى وعلى غيره مما لا يسمح المجال بذكره . ولكن المهم هو حصول فكرة الموت والانبعث بالنسبة إلى المعنى في جملة أدونيس المذكورة .

يرى كوهين أنّ صورة المعنى تكون وليدة البنية الجامعة بين مدلولين^(٨٠) . لكن ما يميز صورة المعنى في الشعر عن صورته في النثر هو عنده أنّ صورة المعنى في النثر بنية تجمع بين مدلولين في دلالتها التصريحية ، إذ يحافظان داخل هذه البنية على جوهرهما الأول ، في حين تكون صورة المعنى في الشعر جامعة بين مدلولين في دلالتها الخافية ، ويكونان قد فقدوا جوهرهما الأول داخل هذه البنية . ذلك أنها ما إن تنظّمهما صورة واحدة أو بنية واحدة حتى يمتزج مدلول أحدهما بمدلول الآخر في عملية انمكاس وتبادل . وقد كثرت في شعر مالارميه مثل هذه المركبات التي تجمع بين مدلولين ، فقدّا جوهرهما الأول . وقد وجد جون كوهين فيها ما يدعم رأيه هذا في صورة المعنى في الشعر ، فأكثر من إيرادها والاستشهاد بها . ومن مركبات مالارميه هذه : « أصوات الأجراس زرقاء » ، « الزّيح السوداء » ، « الاحتضار الأبيض »^(٨١) ، وغيرها كثير ورد في كتاب كوهين « الكلام السّامي » و « بنية الكلام الشعري » .

ولقد تحدّث مالارميه نفسه عن مثل هذه العلاقة التي تنظم الكلمات في القصيدة . قال : « إنّ الكلمات التي فقدت بريقها بحكم مطابقتها لمعناها ، ينعكس بعضها على بعض في القصيدة حتى تبدو وقد فقدت لونها الأصلي ، ولم تعد سوى مقاطع انتقال في سَلَم الأنغام »^(٨٢) .

إن حديث مالارميه وأدونيس عن صورة المعنى في الشعر متطابق ، لولا أن مالارميه استعار في الحديث عنها صورة الموسيقى وهو موضوع أثّر لديه ، واستعار أدونيس صورة النّار وهي موضوعه الأثير . ففي حديث الشاعرين تظهر صورة المعنى في الشعر قائمة على الموت والانبعث . وباتّ تعريف كوهين للقول الشعري موحداً بينهما . يقول كوهين : « القول الشعري هو موت الكلام وانبعثه معاً »^(٨٣) .

على هذا النحو كان الكلام في قصيدة « صلوات في هيكل الحب » للشابّي . وقد حاولت في مقالتي المذكورة أن

اتتبع مراحل هذا الكلام في موته وانبعائه من خلال التحول الطارىء على صورة معناه ، وذلك عند دراستي لشعرية الكلمة خاصة .

المسائلتان الخامسة والسادسة : العالم^(٨٤) وعالم الخطاب^(٨٥)

يقول العارض : « إن كوهين تجنب في معظم أجزاء كتابه المذكور [الكلام السامي] التطرق إلى العالم الخارجى من حيث هو مادة للشعر أو من حيث هو هوية تكمن فيها طاقة شعرية (. . .) ولا أدل على ذلك من استعماله في مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » . وهو مصطلح على غاية من الأهمية في علم الدلالة ، إذ يقترب بالعوالم الممكنة les mondes possibles الأثيرية عند بعض السيميائيين «^(٨٦) .

يفهم من قول العارض : « إن كوهين تجنب في معظم أجزاء كتابه التطرق إلى العالم الخارجى » أنه أطّلع فعلا على كتاب « الكلام السامي » ، وقراء جزء-إجزء؛ فوجد أن مؤلفه تجنب التطرق إلى الحديث عن العالم الخارجى . والحق أن كوهين عقد « للعالم » فصلا خاصا ، حظّه من الصفحات مثل حظّ بقية الفصول الخمسة^(٨٧) . جاء في بدايته قوله : « . . . إن على الشعرية أن تبرهن على أنها قادرة على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء (. . .) وسيحاول تحليلنا أن يقيم الدليل على أن « الشيء » شعرى لا بمحتواه وإنما ببنيته . . . »^(٨٨) ، ثم واصل كوهين دراسته لشعرية الأشياء في العالم على مدى أربعين صفحة كاملة ، مستعينا بعلوم وفلسفات حوتها كتب من قبيل « ظواهرية الإدراك » لمرلوبونى ، و « ظواهرية التجربة الجمالية » لدوفران وكتب أخرى لبشارل وفرويد وغيرهما^(٨٩) ، ومستعينا خاصة بنظرية الجشطت التي رأينا .

وإذن فلم يتجنب كوهين الحديث عن شعرية العالم ، ولم يكتب بالإلماع إليها غرضاً في بعض الفصول ؛ فقد كان عقد العزم منذ مقدّمة كتابه على أن يدرس شعرية العالم باعتبارها مكتملة لشعرية النصّ ، أو قل هي عنده مصدر شعرية النصّ . جاء في تلك المقدّمة قوله : « إن الكلام الشعرى لا يقتنع شعرته الخاصة ، وإنما يستعيرها من العالم الذى يصفه »^(٩٠) . قال كوهين هذا الكلام لينكر على الشعرية المعاصرة اعتبارها الكلام الشعرى لازماً ، والرّمالة الشعرية منطوية على نفسها ، « متمحورة » على ذاتها ، غير ذات صلة بالعالم^(٩١) . وقال هذا الكلام أيضا ليشير إلى وجوب أن يدرس « العالم » الذى يحيل عليه الكلام في الشعر ، وهو ما أنجزه في فصل « العالم » بعد أن فرغ من الحديث عن شعرية النصّ الشعرى .

ثم يقول العارض بعد أن قرر أن كوهين تجنب في معظم فصول كتابه الحديث عن العالم الخارجى : « ولا أدل على ذلك من استعماله في مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » وهو على غاية من الأهمية في علم الدلالة ، إذ يقترب بما يعرف بالعوالم الممكنة Les mondes possibles الأثيرية عند بعض السيميائيين والنتوء مرتبة رئيسية في كتاب إمبرتو ليكو U. Eco . . . » .

إن العارض يقرن مفهوم عالم الخطاب عند كوهين بمفهوم عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند ليكو . والفرق بين المفهومين شاسع ، والبون بينهما بائن ، ولا علاقة لأحدهما بالآخر ألبتة . فماذا تعنى عبارة « العوالم الممكنة » عند ليكو ؟ لقد وجدنا ليكو في كتابه « الأثر المفتوح » يعنى بالعوالم الممكنة للرؤى المتعددة إلى العالم ، التى تمثل روح الحدائث ، مقابل الرؤى الأحادية المطمئنة التى كانت في القرون الوسطى . فعل صعيد الإبداع الأدبى نجد

مفهوم تعدد العوالم مرتبط بالتعدد المتعلق بطبيعة الكلمة الاستعارية ؛ إذ معنى الكلمة قابل دائماً لأن يتحول إلى معنى آخر « وأن ينفجر في اتجاهات دلالية جديدة »^(٩٢) ، وهو ما يجعل الأثر الفني « أثراً مفتوحاً » قابلاً لقراءات شتى. يعرف إيكو معنى أن يكون الأثر الفني مفتوحاً فيقول: « ... لا وجود لأثر فني يكون « متغلقاً » حقاً . إن كل أثر فني يحمل وراء مظهره المحدود عدداً لا نهاية له من القراءات »^(٩٣) .

فإذا كان عالم الخطاب عند إيكو - هو كما يرى العارض - ما يتولد عن الأثر من قراءات محتملة أثناء الجدلية القائمة بينه وبين « مستهلكه » فإن عالم الخطاب عند كوهين شيء آخر تماماً . إنه بكل بساطة السياق اللغوي الذي تظهر فيه الكلمة . وقد استخدم كوهين هذا المصطلح عند فحصه الفرق بين البنية اللغوية في الشعر والبنية اللغوية في النثر . ففي حين يكون عالم الخطاب في النثر العادي وفي الخطاب اليومي قابلاً لظهور الأضداد فيه ، يكون عالم الخطاب في الشعر غير قابل لذلك . فلفظة « حادة » مثلاً في قولنا « أصوات الأجراس حادة » يمكن أن نعوض بها مقابلها خافتة على نحو ما ترى ذلك البنيوية السويسرية فنقول : أصوات الأجراس خافتة . وأصوات الأجراس حادة أو خافتة شيء موجود أو ممكن الوجود في الواقع . وإذن فإن المسند « خافتة » يتقاسم عالم الخطاب مع مسند آخر هو حادة .

لكن في الشعر لا يتاح لنا مثل هذا . ولا يمكن لنا أن نبدل بلفظ « زرقاء » لفظ « خضراء » أو « بيضاء » في قوله مالارمي السابقة « أصوات الأجراس زرقاء » ، ذلك أن أصوات الأجراس « الخضراء » أو « البيضاء » لا وجود لها في الواقع . وإذن فإن قول مالارمي « أصوات الأجراس زرقاء » ، مستبد بعالم الخطاب ويرفض أن يشاركه نقيضه فيه . فهو كل غير قابل للسلب^(٩٤) .

يقول كوهين : « إن الشعر كلام لا يخضع لمبدأ السلب ، إذ الشعر لا ضديد له ، فهو بهذه المثابة طريقة في إضفاء « الكلية » على المعنى . ففي الجملة النحوية يقصر المسند إليه الإنسان على جزء واحد فحسب من عالم الخطاب :

عالم الخطاب = مسند + مسند آخر^(٩٥) .

أما في الجملة الشعرية فإن القضاء على البنية التقابلية فيها يجعل للمسند مساوياً [مستغرقاً] لعالم الخطاب :

المسند = المسند

أو عالم الخطاب = مسند + مسند آخر^(٩٦) .

أي أن عالم الخطاب لا يحتمل إلا ظهور المسند « زرقاء » في مثالنا المذكور . فهذا اللفظ يشغل عالم الخطاب كله ولا يترك لنقيضه حيزاً معه فيه .

فقد ظهر إذن أنه لا علاقة لبنة لعالم الخطاب كما يراه كوهين بـ « عالم الخطاب » القائم على القراءات غير المنتهية عند إيكو . ولا ندري كيف تجرأ العارض على الربط بينهما في سياق واحد .

الخاتمة

ماذا يمكن أن نستخلص من كل ما تقدم من نقض لكلام د . العجمي في المسائل الست المذكورة ؟
نستخلص أن استغلاق مقال « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء . . . » على العارض إنما يعزى بكل بساطة إلى عدم امتلاكه المفاتيح التي من شأنها أن تفتح له أبوابه المغلقة دونه . ولا يعزى البتة إلى ما نعتى به العارض من خلط ، وتشويه ، ومغالطة ، وتسرع ، وعدم رصانة ، وغير ذلك مما لا يليق ذكره في المقامات العلمية . بل الوقائع تثبت والحجج تقطع بأنه هو الذي تسرع في إطلاق الأحكام عن غير دراية بالنظرية التي تحكم نسيج عمل في الخفاء والجلال ، ذلك أنني قد توخيت في هذا العمل طريقة جون كوهين واعتمدت نظريته التي سبق لي أن قدّمت معظم أجزائها في مقال لي سبق ذكره . ولئن خالفت كوهين الرأي أحيانا، فذلك لأن خصوصية قصيدة الشاي حتمت ذلك .

لقد حاول الدكتور العجمي أن يقنعا ، تصرّحا وتلميحا ، بأنه مطلع هو أيضا على نظرية جون كوهين . لكن الحجج الدامغات والبراهين الساطعات التي قدّمناها تقول غير ذلك ؛ تقول إنه غير مطلع بالمرة على كتابات الرجل . وحجة أخرى وبرهان آخر يتمثلان في عدم إحالته ولو مرة واحدة على تواليف جون كوهين في مقاله .

لقد بدا عدم اطلاع العارض على كتابات جون كوهين بالحجة الملموسة في المسائل الست المعروضة . فلا هو درى بأن مفهوم الافتراض مفهوم من مفاهيم مدرسة علم الدلالة التوليدي ، أخذ جون كوهين عنها وهو جزء مهم جدا في نظريته . ولا هو درى أن طريقة التحليل التي رامها بالتذبذب وعدم التماسك هي لجون كوهين نفسه وقد نعتة كما رأينا . . . بالمعنى وسعة الاطلاع والمثانة وغير ذلك . . . » ولا هو درى أن جون كوهين هو الذي اعتبر أن المادة التي يحيل عليها الكلام الشعري يمكن أن تكون ذات شكل ، ولا هو درى أن مفهوم «صورة المعنى» مفهوم للمارمي كما يقول جون كوهين نفسه . وقد وافق نظريته في اعتباره بنية المعنى في الشعر نقضية لبنيته في النثر فاعتمده ونسبه إليه .

ثم انه ذهب - يقول - إن الرجل لم يتطرق في معظم أجزاء كتابه (الكلام السامي) إلى الحديث عن شعرية العالم في حين أن الرجل خص « العالم » بفصل كامل ، واعتبر أن أي دراسة لشعرية الكلام لابد أن تنظر في العالم الذي يحيل عليه الكلام .

واعتبر العارض أن عالم الخطاب عند كوهين هو قرين عالم الخطاب المقترن بالعالم الممكنة عند بيكو . وقد بان بالحجة الملمحة والدليل القاطع أن بين العالمين برزخا لا يبغيان .

ثم إنه جاه بتجّج ليكون العلامة لا تحيل دائما على الخارج ، وضرب على ذلك مثال « الشجرة » فجاء مثاله ذاكَ بدعم قولنا بأن العلامة تحيل دائما على الخارج . وهو لئن أخذنا على استخدام مصطلح « المجاز المرسل » في غير محله - وهو محن في ذلك - فليّنه لم يقدم لنا حلا في ذلك يمكن أن نفيده منه .

نعم ، ما كان لمقال « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء » قصيدة صلوات في هيكل الحب للشاي ؛ أن يفهمه الدكتور العجمي بغير جهاز كوهين المفهومي والاصطلاحي . وهو ما لم يكن في متناوله . فذهب يُعمل فيه مصطلحات هيلمسلاف ومقاهيمه - على نحو غير سليم أيضا - فكان كمن يحاول فتح باب البيت بفتح باب الخديقة فأعته الحيلة . وكان يحسن أن يكتفي بالبقاء خارج البيت جملة .

- (١) دراسات في الشعرية : الشايف نموذجاً . عرض محمد الناصر المعجمي . مجلة فصول . المجلد ١٠ . العددان ٣ و ٤ . يناير ١٩٩٢ . ص ١٤٨ - ١٦٦ .
- (٢) كتاب : دراسات في الشعرية : الشايف نموذجاً . تأليف مجموعة من الأساتذة . نشر بيت الحكمة . قوطاج . ١٩٨٨ .
- (٣) مجلة الفكر العربي المعاصر : العددان ٧٢ - ٧٣ يناير - فبراير ١٩٩٠ ، ص ١٠٩ - ١١٩ والعددان ٧٨ - ٧٩ يوليو - أغسطس ١٩٩٠ ص ٧٧ - ٩٠ .
- (٤) انظر Dictionnaire de linguistique, Larousse 1972; p.414.
- (٥) انظر : G. Mounin: Introduction à la sémiologie. Eds de Minuit 1970.
Chapitre: La Sémiologie de Roland Barthes. pp. 189-197.
- (٦) Sémiologie
- (٧) وهكذا رأينا د . المعجمي يقول في مقاله المذكور : « تأسيس علم الدلالة منذ ما يزيد على عقدين ، رداً على الألسنيين (...) إن علم الدلالة جاء رداً على الألسنية (كدا) » . « مدخل إلى نظرية جرماس السردية » مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٧٨ - ٧٩ يوليو - أغسطس ، ١٩٩٠ ، ص ٧٧ - ٩٠ . وقد دأبت معظم المعاجم العربية المختصة وغير المختصة على جعل مصطلح علم الدلالة مقابل مصطلح Sémantique في الفرنسية . أترك للقارئ الحكم على جملتي المعجمي المذكورتين .
- (٨) أنظر T. Todorov: Théories du symbole. Eds du Seuil, 1977.
- (٩) أنظر T. Todorov: Introduction à la symbolique; in poétique No 11 , 1972; pp. 273-308
Le signe est une structure ternaire (signifiant, signifié, référent): alors que le symbole est binaire : جاء في هذا المقال قولاً : (symbolisant-symbolisé). p. 277.
- وقد اعتمد تودوروف ، في صياغة هذا التعريف ، كتابات بيرس Peirce وأوجدن وريتشاردز Ogden et Richards وبارت وغيرهم .
- (١٠) كتاب دراسات في الشعرية ... (مذكور) . ص ٣٦٥ .
- (١١) د . المعجمي : فصول ، الخلال المذكور ، ص ١٦٠ .
- (١٢) ترجمة لكلمة Présupposition في الفرنسية وقد لا تكون ترجمة دقيقة .
- (١٣) د . المعجمي : المرجع نفسه ، ص ١٦١ .
- (١٤) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
- (١٥) انظر : 1) G. Mounin: La Sémantique. Ed. SEGHERS. Paris, 1972.
Chapitre: La Sémantique de Katz et Fodor;
pp. 165-169.
2) M. Galmiche: Sémantique générative. Librairie Larousse, 1975.
- (١٦) م . جليش . المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (١٧) م . جليش : المرجع السابق نفسه ، ص ٤٢ .
- (١٨) عبد الله مولة : فكرة «الدولة» في البحوث الأصولية المعاصرة : مجلة دراسات سييمالية أدبية لسانية ، العدد ١ . فاس ١٩٨٧ . ص ٧٣ - ١٠١ .
- (١٩) د . المعجمي : فصول (مذكور) ، ص ١٦٢ .

(٢٠) انظر :

J. COHEN: Le haut langage. Flammarion 1979;

وهذه جملة كوهين في لغتها الأصلية :

On adoptera (...), avec la sémantique générative, une interprétation fondée sur le concept de présupposition. p. 81.

(٢١) كوهين : المرجع نفسه ص ٨٣ . وهذا كلامه في لغته الأصلية :

(Les angéls sont bleus) est anormale parce que ce qui est posé, (bleu), entre en contradiction avec ce qui est présupposé, (visible).

(٢٢) ترجمة لعبارة du sens Forme du sens كما جاءت عند بول فاليري متحدثا عن المارويه . وهذا المصطلح بهذا المفهوم لا علاقة له البتة بهيلمسلاف . فهذا الرجل يستخدم مصطلحا آخر Forme de Contenu آخر مختلف تماما وفي مجال آخر مختلف تماما ولكن الماروي تشابهت عليه المصطلحات والمجالات .

(٢٣) أنظر : O. DUCROT.

(٢٤) أنظر : Catherine Kerbrat - O. Recchioni: La Connotation. P. U. L. 1977; p 252.

(٢٥) كتاب : دراسات في الشعرية ... ص ص ٣٤٠ ، ٣٤١ أنظر أيضا في كلام العجيمي أعلاه .

O. DUCROT: Dire et ne pas dire... Ed, HERMANN, Paris 1972. 2.ème édition corrigée et augmentée 1980; أنظر :

Chapitre: (La notion de présupposition: présentation historique). pp. 25-67.

(٢٦) أنظر : J. Lyons Sémantique linguistique, Librairie Larousse. 1980. P. 232.

C. Kerbrat-Orecchioni: La Connotation. P.U.L; 1977; P 252.

(٢٨) أنظر على سبيل المثال :

O. DUCROT: Le dire et le dit, Eds. de Minuit 1984.

وخصوصا الفصل الثاني من القسم الأول وعنوانه : Présupposés et sous-entendus (Rècramen), pp. 13-46

والفصل الأخير من القسم الثاني وعنوانه : Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation; pp. 171-233.

(٢٩) انظر ص ٢٣١ من الفصل الأخير من القسم الثاني من كتابه «القول والمقول» (مذكور) . وانظر تعريف الماروي للانتراف عند ديكرو والمثال الذي أبد به كلامه ، في مقاله المذكور : فصول ؛ ص ١٦١ .

(٣٠) د . العجيمي : فصول ؛ ص ١٦٠

(٣١) أنظر J. Cohen: Structure du langage poétique, Flammarion, 1966; p. 199.

(٣٢) كوهين ؛ المرجع نفسه ؛ ص ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) المرجع نفسه ؛ ص ٢١١ .

(٣٤) J. Cohen: Le haut langage; op. cit., p. 144.

(٣٥) Fonction de Pathétisation.

(٣٦) ؛ (٣٧) ، (٣٨) بسطنا القول في هذه المقاهيم في مقال : « فكرة المدلول ... » مذكور ص ص ٩٤ - ١٠١ .

1. Déviation (٣٩)

↓

2. Totalisation

↓

3. Pathétisation

↓

4. Répétition

Les trois premiers jouent sur l'axe paradigmatic, le dernier sur l'axe syntagmatic. j. Cohen: le haut langage. Op. Cit;

p. 238.

(٤٠) Le texte poétique est une longue synonymie pathétique).

J. Cohen: le haut langage; p. 212.

وردت هذه الجملة في باب الحديث عن تديد للدلالات في القصيدة .

(٤١) : Isotopie.

(٤٢) : Isopathie.

(٤٣) جون كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ص ٧٠٢-٧٠٣

(٤٤) د. المعجمي ؛ فصول ؛ مذكور ؛ ص ١٦١ .

(٤٥) J. COHEN: S.L.P; op. cit; p. 39.

(٤٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ، الماشي عدد ١ .

(٤٧) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤٨) Gésaltthéorie ، ولقط (جشطلت) يعنى في اللغة الألمانية والشكل .

(٤٩) Structure de la perception.

(٥٠) La chose perçue.

(٥١) انظر J. Cohen: La haut langage; op. cit; p. 256.

قدم كوهين بسطة من هذه النظرية وأحال على كتب تناولتها بالدرس .

(٥٢) كوهين ؛ المرجع نفسه ؛ ص ٢٥٩ .

(٥٣) المرجع السابق ؛ ص ٢٥٦ .

(٥٤) Le fond.

(٥٥) La figure.

(٥٦) La distance.

(٥٧) Substance de l'expression. انظر

(٥٨) Substance du contenu. انظر

(٥٩) L. Hjelmslev: Prolegomènes à une théorie du langage. انظر :

Eds de Minuit, 1968-1971; p. 99

(٦٠) انظر : Forme de l'expression.

(٦١) انظر : Forme du contenu.

(٦٢) انظر : Forme de la substance

(٦٣) وهو الكتاب المذكور آنفا .

(٦٤) La Forme du sens.

P. Valéry: (Stéphane Mallarmé); in J. Cohen: le haut langage; op. cit; p. 142...

Claude Abastado: Mythes et rituels de l'écriture. Eds Complexe 1979; p. 306.

J. Cohen: le haut langage; op. cit; pp. 141- 142 et S. L. P. cit. p. 38.

J. Cohen: S. L. P.; p. 28.

(٦٨) انظر : Ecart Paradigmatique.

(٦٩) انظر : J. Cohen: Le haut langage; p. 138.

(٧٠) انظر : J. Cohen: Le haut langage; p. 138.

(٧١) هيلمسلاف ؛ كتابه المذكور ؛ ص ٦٧ .

(٧٢) نفسه ؛ ص ص ٦٨ - ٧١ .

(٧٣) نفسه ؛ ص ص ٧٠ - ٧١ .

(٧٤) نفسه ؛ ص ٧٤ .

(٧٥) نفسه ؛ ص ١٠٣ ؛ والإبراز من عند المؤلف .

(٧٦) نفسه ؛ ص ٧٥ .

(٧٧) عبد القاهر الجرجاني ؛ دلائل الإيجاز ؛ للنار ؛ مصر ١٩٧٢ هـ . ط ٥ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٧٨) انظر عن مفهوم التنظيم عن مالاربيه :

C. Abastado: Mythes et.. op. cit. Chapitres: Une structure:

(L'ordonnance); une autre structure: la syntaxe; pp. 308- 317.

(٧٩) أدونيس : الأفعال الشعرية الكاملة ؛ المجلد الثاني . دار العودة بيروت . ط ٥ . ١٩٨٨ ، انظر أيضاً ما يشبه هذه الجملة بالمجلد نفسه ص ٦٠٣ .

(٨٠) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 36.

(٨١) انظر : J. Cohen: Le haut langage; pp. 80- 83.

(٨٢) انظره في : C. Abastado: Mythes et.. op. cit. p. 309.

(٨٣) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 224.

(٨٤) انظر : Le monde

(٨٥) انظر : L'univers du discours

(٨٦) د . المجيمي ؛ فصول (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٨٧) بعد الكتاب ٢٩١ صفحة ؛ منها ٣٨ صفحة جمعت للمقدمة ، والبقية أي ٢٥٣ صفحة موزعة على ٦ فصول ؛ فيكون معدل كل فصل ٤٢ صفحة ، وهو ما يقارب عدد صفحات الفصل السادس المقود للعالم ، وهو ٤٥ صفحة .

(٨٨) J. Cohen: le haut langage. p. 245.

(٨٩) ج . كوهين ، المرجع نفسه : فصل « العالم » .

(٩٠) ج . كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ٣٦ .

(٩١) نفسه ؛ ص ٣٧ .

Umberto Eco: L'oeuvre ouverte. Eds du Seuil Paris, 1965, p. 272.

(٩٢) انظر :

(٩٣) نفسه ؛ ص ٤٣ .

J. COHEN: Le haut langage: Chapitres: le Principe de négation; et la totalisation.

(٩٤) انظر :

(٩٥) أي أن عالم الخطاب يحتمل ظهور لفظي حادة وخافتة ، في مثالنا المذكور .

(٩٦) انظر : J. COHEN: Op. cit p. 79 et p. 209.

إبداع

عدد يونيو من مجلة إبداع :

تقرأ في هذا العدد :

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| جابر صفور | — محنة التنوير |
| رجاء النقاش | — المتنبي والشيخ الشعراوي |
| محمد عبد المطلب | — تهليلات الحداثة |
| ● عبد المنعم رمضان | ● سعدى يوسف |
| ● محمد سليمان | ● محمد القيسي |
| ● حلمى سالم | |
| ● سعيد الكفراوي | ● محمد حافظ رجب |
| ● محسن يونس | ● جابر النبي الحلوي |

■ الدراسات :

■ وأنعاداً للشعراء :

■ وقصصاً للرواية :

.. وتنتشر «إبداع» في أول يوليو ١٩٩٢ محورا خاصا عن الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل في ذكرى ميلاده نحمة لشعره ، وإحياء للذكراه ، يشترك في تحريره نخبة من الكتاب والأدباء . وتدعو المجلة الكتاب للمساهمة في تحرير هذا المحور في حدود ست صفحات ، على أن تصلها المواد في موعد لا يتجاوز أول يونيو ١٩٩٢ .

مطبع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأدب والحرية

(الجزء الثاني)

دراسات	استبداد الثقافة
	تمثيل التابع
	نعمة الرقابة
	محاكمة مدام بوفاري
آفاق	الكتابة والحنين
نقوية	
حوار	مع فيليب هامون
ونصوص	
متابعات	المسرح بين العرب وإسرائيل
	تقنية الكولاج الروائي
مناقشات	أولاد حارتنا

المجلد
الحادي عشر
المعد الثاني
صيف ١٩٩٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

● المجلد

الحادي عشر

● المجلد الثاني

● صيف ١٩٩٢

الأدب والحرية

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

تحرير: حازم شحاته

حسين حمودة

محمد بلوى

وليد منير

سكرتارية: آمال صلاح

على عفيفي

فصول
مجلة النقد الأدبي

● الاسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (ليرة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (ليرة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مخاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يماثل ٥ دولارات) (أمريكا وألمانيا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - القاهرة ج . م .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتلق عليها مع إدارة المجلة أو متبويبها الممتدتين .

الأدب والحرية

(الجزء الثاني)

● في هذا العدد :

٥	رئيس التحرير	● مفتح
٧	على الراعي	- الناقد والمبدع
٩	فيصل دراج	- استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد
٢٤	إدوارد سعيد	- تمثيل التابع
٤٣	ريشار جاكسون	- الترجمة والمهنة الثقافية
٥٨	نافين جورديير	- حرية الكاتب
٦٤	أوكتابيو باث	- الديمقراطية : المطلق والنسي
٧٣	ماري تريمز عبد المسيح	- الإبداع مقاومة
٨٩	يحيى عبد الله	- انتقالات والتواءات
١٠٠	صبرى حافظ	- البنية النصية
١٢٢	عائدة أدب بامية	- رشيد ميمون ونعمة الرقابة
١٣١	ابتهال يونس	- محاكمة مدام بوفلاري
١٣٩	حامد أبو أحمد	- الدكتاتور في سام مملكته
١٥٤	هناء عبد الفتاح	- المسرح والحرية في التجربة البولندية
١٧٠	مكارم الضمري	- الأدب الروسي ولغة يسوب
١٨٣	إبراهيم الدسوقي شتا	- الخروج على الدوائر المفروضة
١٩٦	يحيى الرخاوي	- مستويات توجه حركية الوجود

● المجلد

الحادي عشر

● العدد الثاني

● صيف ١٩٩٢

● ألقى نقديّة :

٢٣٥	جواد بنيس	- الوصف واللغة الوصفية
٢٤١	محمد بلوي	- الكتابة والحنين
٢٦٤	إبراهيم عبد الله غلوم	- التوظيف الأسطوري

في تجربة القصة القصيرة بالإمارات

الأدب والحرية

(الجلسة الأولى)

● حوار ونصوص :

- ٢٩٣ - مع قليب هامون هلى وصفى
٣٠٠ - الأدب = حرية + قيد فيليب هامون

● مناقشات :

- ٣٠٧ - عن القلق الصوفي المعاصر إدوارد الخراط
٣١٧ - قراءة في آية جيم فاطمة قنديل
٣٢٥ - المسرح بين العرب وإسرائيل هشام إبراهيم
٣٣٢ - تقنية الكولاج الروائي صلاح فضل

● مناقشات :

- ٣٤٣ - عن الرمز والمثال محمد قطب
٣٥١ - حل هلمش (أولاد حارتنا) عمر فتال
٣٥٥ - (أولاد حارتنا) ومشكلة سوء الفهم أحمد صبرة

● إصدارات عربية :

٣٦٢



مفتتح

لم يكن في تقديرنا ، عندما بدأنا التخطيط لعدد (الأدب والحرية) ، ان يتضاعف حجمه ، وان تصل الدراسات والمقالات التي يمكن أن ترد إلينا إلى ما يجاوز الجزء الواحد . ولكن سرعان ما ثبت لنا أننا أخطأنا التقدير ، وأن الحديث عن « الحرية » - كالحديث عن علاقة الأدب بها - ينسرب في نسغ الثقافة العربية المعاصرة ، وينطوي على الكثير من مومها ومشكلاتها ، وينبئ عن الجوهرى في تطلعاتها وأحلامها . ويقدر ما كانت سعادتنا غامرة بما تلقيناه من مقالات ودراسات ، جاوزت ما يمكن أن يحتمله جزء واحد ، كان علينا أن نراجع المخطط الذى بدأنا به ، فنجاوز الجزء الواحد إلى أجزاء ثلاثة .

هكذا صدر الجزء الأول يصل أكثر من بعد لمقاربة الموضوع - المحور . ويأتى هذا الجزء الثانى ليصل بالأسئلة التى انطوى عليها سابقه إلى اتفاق تضع الإبداع العربى ، فى إطاره الثقافى الخاص ، ضمن شبكة واسعة من العلاقات التى تجاوز الثقافة العربية نفسها ، ولكن على النحو الذى يجعل من « استبداد الثقافة » الوجه الآخر من « تمثيل التابع » فى المنظور الذى يكشف - فى جانب - عن « الترجمة والهيمنة الثقافية » فى علاقات « المناقشة » التى تصل العالم المتخلف بالعالم المتقدم ، والتى تصل - فى جانب ثان - الأدب العربى بغيره من آداب العالم التى تسعى إلى مواجهة مشكلة الحرية والصياغة الجديدة لاستلثتها : تنظيراً وإبداعاً .

ولا بد لنا ، ونحن نقدم لهذا العدد ، أن نذكر بالعرفان جميل صنع الذين احتفوا بصدور العدد السابق ، بالقول والكتابة ، فى مختلف أقطار الوطن العربى ، وخارج حدوده . فقد كانوا ، جتمعاً ، على ما عهدناهم عليه ، من تقدير للجهد الذى تم ، وحسن ظن بما يمكن أن يتم ، وليتقروا فى أن كلماتهم ستظل دافعاً لنا على الوفاء بحسن ظنهم فى جهدنا .

أما القراء الذين احتفوا بالعدد السابق احتفاءً فائق توقعاتنا ، فتخططوه فور صدوره ، وعبروا عن أرائهم بما أرسلوه من خطابات ، فلهم منا خالص الشكر وصادق الاعتذار : الشكر على حسن ظنهم بما نحاول إنجازه ، وعلى عونهم لنا بالنصح والمشورة والاقتراح .

والاعتذار عن أن الكمية المطبوعة من العدد السابق لم تكافئ حماسهم للعدد نفسه الذى نفذ بعد ساعات معدودة من طرحه فى الأسواق وليسامحنا كل الأصدقاء القراء الذين أرسلوا إلينا ، عاتيين ، غاضبين ، سائلين عن نسخ من العدد ، من مختلف أقاليم مصر وأقطار الوطن العربى ، ونعدهم بإصدار طبعة جديدة من العدد السابق . ونرجو أن يكون فى مضاعفة النسخ المطبوعة من هذا العدد مايشفع لنا عند أصدقائنا القراء والكتاب ، هذه المرة .

ومن الضرورى ، قبل أن نختم هذا المفتح ، أن نؤكد لكل الأصدقاء ، مرة أخرى ، أن هذه المجلة مفتوحة لكل الآراء والاتجاهات ، وأن إيمانها بالحرية يعادل إيمانها بالحوار . ولعلنا فى حاجة إلى إعادة تأكيد أن ماننشره لا يعبر عن رأينا بالضرورة ، وأن احترامنا لمن يخالفنا فى الراى هو جزء من احترامنا للفكر نفسه .

إننا نسعى إلى تأصيل « آداب الاختلاف » ، بواسطة « الحوار » الذى هو لغة الأكفاء . ولذلك فإننا نفتتح باب « المناقشات » على مصراعيه بوصفه مدخلاً من مداخل الحوار ، وننشر فيه لكل من يطرح وجهة نظر، ويصوغ أسئلة ، دون تدخل أو مراجعة من التحرير .

وإن نؤمن أن « الحوار » وحده ، هو السبيل إلى تأسيس نقد أدبى حقيقى وثقافة عربية واعدة ، فإننا نؤكد أن لغة السباب والالتهام - شأنها شأن فعل المصادرة والقمع - تخنق كل أفق واعد للحوار ، وتقضى على كل إمكان خلاق لآداب الاختلاف .

لقد نقل استاذنا على الراعى ، فى مقاله الافتتاحى للعدد ، من أقوال أقرانه النقاد، ما يؤكد المعانى التى ينطوى عليها مقاله ؛ ومنها ضرورة أن يكون النقد الأدبى « ريحاً منعشة » وليس بحثاً عن الشجار ، أو دعوة إلى « هدر الطاقات » ، ومنها أن « الناقد الغبى » وحده هو الذى يعيش على جثث الأعمال ، وأن « الناقد الكامل » هو الذى ينظر إلى الأعمال فى شمولها ، ولا يسعى إلى تصيد الهنات . ومثل هذه المعانى يفيد فى زماننا ، ويؤكد ضرورة أن يتحول النقد إلى « إبداع » يسهم فى إثراء العقول وإنعاش النفوس .

رئيس التحرير

الناقد والمبدع

على الراعى

يقول أناتول فرانس : «الناقد المجيد هو الذى يملك عن مغامرات روحه مع دواعي الأعمال» .

ويقول جورج سانتايانا : «النقد عمل قويم جاد . إنه يبدى لنا الجنس البشرى وهو ماضى في فصل الجزء الخالد في روح الإنسان من الجزء الذى يصيبه الفناء» .

ويقول اميرسون : «لا ينبغي أن يكون النقد باحثاً عن الشجار ، داعياً إلى هدر الطاقات . يمسك بالسكين ويتزعج الجذور . عليه أن يكون هادياً مُعلِّماً ، مُلهمًا . عليه أن يكون ريحاً منعشة وليس ريحاً باردة تجمد الأطراف» .

ويقول سانت بيف : «الناقد هو وزير الجماهير . غير أنه لا ينتظر حتى يُكَلَّم عليه أحد رأياً . إنه يستبصر ما يجري ويقرر كل صباح ما الذى يفكر فيه الناس . إن ساعته تسبق ساعات غيره بخمس دقائق» .

ويقول لورد تشستر فيلد : «لترك الناقد الغنى يعيش على جثث الأعمال - أعطوننا ، روح العمل ورواه» .

ويقول بوب : « الناقد الكامل يقرأ كل عمل بالروح نفسها التى كتب بها المبدع عمله . عليه أن ينتظر إلى العمل فى شموله ، ولا يسعى إلى أن يتصيد المهنات ، مادامت العاطفة الحقة قد حضرت الكاتب والنشوة قد أوقدت عقله » .

ويقول أيضا : « فى كل عمل ، أنتظر إلى ما يريد الكاتب أن يعبر عنه لا تطلب المزيد فإن أحدا لا يبلغ بالتميز شيئا لم يقصد الوصول إليه » .

أقول انتقيتها لأنها تقول صراحة ما أقوله أنا تصرّحاً أو تلميحاً أو نقدي للأعمال . نعم : ينبغي أن يكون النقد مغامرة وسياحة وارتبادا لروائع الأعمال . ويتعين عليه أن يسعى إلى تمييز الباقي فى العمل الفنى من العارض المسرع إلى الفناء . ومن واجبه أن يتجنب العداء للعمل الذى هو مقبل على فحشه ، وأن يمزق اللحن ذاته الذى عزف عليه الكاتب وهو يصوغ عمله . وعليه كذلك أن يقض الطرف عن المهنات طالما أن العمل الفنى قد جاء نتيجة عاطفة حقة وفكر مشتمل .

عليه أن يحلل لنا العمل الفنى بلباقة ورفق ، فيظل العمل بعد النقد ، جسداً حياً ، ولا يموت على مائدة التشريح فيصبح جثة هامدة .

على الناقد أن يجعل من نفسه مثلاً « لمصالح » الجماهير فى بلاط الفن . أن يصبح وزيراً مستتيراً ، حر الفكر ، لا يحل عليه أحد رأياً ، ولا يقف هو عند حدود الواقع ، حيث إنه يسبق وعى الغير ، ويقع فى المقدمة منهم . وعليه أن لا يطلب من المبدع شيئا لم يرده ، ولم يهدف إليه من عمله . عليه أن « يزور » العمل الفنى ، وقد فطن إلى القصد منه . فلا يقول : كان من الواجب أن يكتب المبدع شيئا آخر غير ما كتب .

طيب . وما دور النظريات فى النقد ؟ علينا أن نسترشد بها ، ولا ندعها تركبنا . علينا أن نحذر من أن نحول كتاباتنا النقدية إلى تقارير جافة ، فما استحق نقد أن يكتب إذا ما أجهض روح العمل الفنى ، أو أحواله ميكلا عظيماً ، أو امتص رحيقه الحلوى وتركه جافاً لا يروى . علينا أن نحذر أن يتحول الغموض الطبيعى إلى إغماض متعمد . وعلينا - بصدد الغموض الطبيعى - أن نطلب إلى المبدع أن يطلق عليه بعضاً من النور يعين على فهم هذا الغموض ، فتقر أرواحنا وأفهامنا حينئذ نتبين أن الغموض له وظيفة محددة تقدم العمل ، وليس حذلقه فكرية تزعم وجود عمق غير موجود ، وتغطى على خواء لا يمكن إخفاؤه ، مهما أمعن الكاتب فى المحاولة .

استبداد الثقافة

ثقافة الاستبداد

فيصل دراج

كما التراتبية بشكل عام ، تمثل جوهر السلطة وقوامها . يلتقي المثقف بالسلطة في علاقة مزدوجة ، علاقة خارجية تتجلى في الإدارة وإنتاج المعرفة ، وعلاقة داخلية تتمثل بالمرتبة وإعادة إنتاج المرتبة . تتمتع السلطة الرعية باسم القانون ، ويقمع المثقف العوام باسم المعرفة ، مع فرق أساسي يلغى التناظر الوهمي بينها ، فالمثقف لا يقمع العوام إلا اعتماداً على قوانين سلطوية تعرف النخبة وتحدد معنى العوام .

وقد تبدو تعابير العلم ، المعرفة ، العلوم والآداب ... محاطة بالتعظيم ومسجلة بالتبجيل . غير أن الإكبار في شكله يتلاشى في قراءة مزدوجة : قراءة أولى تتأمل العلاقة بين الثقافة والسلطة ، وقراءة ثانية تحاور فلسفة المثقف وتعاليم مهنته . فالعلاقة بين الثقافة والسلطة ، في معظم الأحيان ، إن لم يكن دائماً ، هي علاقة بين طرفين متجانسين .

المثقف : من الوظيفة إلى السلطة :

يقول مثل سائر : « من علمني حرفاً كنت له عبداً » . يؤكد القول تقديس المعرفة وحاملها . ويبرز شكلاً فاضلاً من العبودية ، فالعبودية التي جوهرها فضيلة تكون نقيضاً للعبودية

في الحديث عن الإبداع والاستبداد ، يجري الحديث عادة عن سلطة مستبدة تملك أقاليم المسموح والممنوع ، فتكون السلطة تجسيدا لموقف يقاتل موقفاً مختلفاً ، ويستعمل في قتاله وسائل عدة ، بدءاً بمقصر الرقيب وصولاً إلى القفلة . تنفى الدولة في هذه الممارسة مبدأ تساوي الحقوق بين المواطنين ، وتلغي مبدأ وحدة المجتمع . تنفع مواطناً فوق آخر وتضع مواطناً في مواجهة آخر . وهي في هذه الممارسة تعبت بالمواطنين معاً ، لأن السلطة المستبدة تقرر ما يجب أن يقال وما يجب أن يفرض عليه الصمت والموات .

إن الحديث عن سلطة مستبدة تقمع الثقافة لا يمنع الحديث عن ثقافة مستبدة تساعف السلطة . فوظيفة المثقف تتحدد بعلاقته بجهاز الدولة أولاً ، حيث يجلس في هذا الجهاز دوراً إدارياً - معرفياً . يقوم بدور في إدارة وتوجيه أجهزة الدولة . ويقوم بإنتاج معرفي داخل أجهزة الدولة ، ويفضلها . ويكون المثقف ، في الحالين ، جزءاً من السلطة . مع ذلك ، فإن انتباه المثقف إلى السلطة يعود إلى الطبيعة الداخلية للعمل الثقافي الذي يمنع المثقف مرتبة اجتماعية تضعه فوق من لا يعرف . تقيم المرتبة علاقة عضوية بين المثقف والسلطة ، لأن المرتبة ،

بمسألة العمر فقط ، إنما يرتبط بشكل أساسي بمعارفهم ، وكذلك : « في مجتمع لا يعرف الكتابة ، أي في مجتمع شفهي بامتياز ، يظل المتقدمون في العمر ، بسبب التجربة المترابكة ، المرجع الأساسي للمعرفة^(٣) . تؤكد هذه الأقوال نتيجتين ، تقول أولاهما : تعطى المعرفة حاملها احتراماً اجتماعياً ، أي سلطة اجتماعية ومصدرها المعرفة . وتقول النتيجة الثانية :

تتحدد المعرفة بدورها الاجتماعي بوصفها لحظة عملية ، فهذا الدور في مجتمعات زراعية ، أو في أخرى لا تعرف الكتابة ،

يتمثل في الإجابة عن أسئلة عملية ، يتقدم بها من تقدم بهم العمر اعتماداً على تجربة مترابكة . تبدأ المعرفة ، إذن ، بوصفها لحظة عملية بعيد تنظيمها تراكم السنين ، وتتحول في تراكمها إلى سلطة اجتماعية ، أي إلى امتياز اجتماعي شامل .

نقرأ في « هجاء المهنة » ، وهي وثيقة تتحدث من مصر الفرعونية ، السطور التالية : « لا توجد وظيفة أكثر نبلاً من وظيفة الكاتب : إنه الكائن الذي يقود ، والكائن المتحرر من السخرة البدوية : إنه الكائن الذي يقود . يعمل بريشته ، وريشته تقيم الفرق بينه وبين من يمسك بالمجذاف^(٤) » . كتب هذه السطور مصري عاش في زمن الامبراطورية الوسطى ، كي يشي ولده عن اختيار مهنة يدوية ، لن تعطيه إلا التعب وشظف العيش والرؤوخ إلى الأوامر العليا . في حين أن مهنة الكتابة ، التي تمنهاها الوالد لولده ، تؤمن الراحة وريشة العيش ومنزلة تعطى الأوامر ولا تتلقاها . ولعل امتياز الكتابة الذي أعطى العارف حقاً في القيادة . أو في الانتساب إلى من يقود ، هو الذي جعل العارف ينسب اللحظة العملية التي خلقت صورته ، وينسب معرفته إلى عوالم الإلهام والسوح والانكشاف ، ويدعى طبيعة لا تألف مع طبائع وأصحاب المهنة » ، وهذا ما يدل عليه قول أفلاطون : « يظل العمل العضل غريباً عن كل قيمة إنسانية ، بل يبدو ، بمعنى ما ، نقيضاً لما هو جوهري في الإنسان » . تفرض الكتابة فضلاً تقنياً بين العمل البدوي والعمل الذهني ، غير أن هذا الفصل يتضمن بدوره فضلاً اجتماعياً ، فالكاتب يقود والمتأثرين مرآة للمجهر الإنساني ، والمهنة البدوية لا نبيل فيها ، والعامل البدوي غريب عن القيادة والمجهر الإنساني ، أي أن من لا يعرف ينحصر إلى من يعرف ويكون أداة لخدمته ، وفي خدمته .

ونقيضاً لها . ينحدر القول من زمن قديم حاملاً حالة ومخاطباً بعين . يجمع العارف من الصفات ما يميزه عن يحتاج إلى معرفته ، واختلاف الصفات يستحضر العبودية ويررها . تساوى سطوة البداوة بين المعرفة والعارف ، فيغيث التاريخ ويصيح التجريد اللا محدود سيد المكان .

يتحدث أرسطو عن التقود فيقول : « إن الوظيفة الأصلية للتقود تسهيل عملية التبادل - البيع من أجل الشراء^(٥) . يستحضر التجريد « الوظيفة الأصلية » ويوكل أمرها إلى قواعد المنطق الشكل ، غير أن عملية التبادل لا تلبث أن تغير من طبيعة التقود الأولى ، فتصبح قيمة قاهرة للبشر والقيم وذاتاً مستقلة تخلق القيم وتحكم بالبشر . ولذلك يقول سوفوكليس : « يجب المال الصداقة ، الشرف ، الموقع والسلطة^(٦) » . تصبح طبائع الأشياء الأولى أسطورة ، وتتصاع إلى الانقسام الملازم لها أبداً وتنقسم . يقيم الأصل - الأسطورة بين وظيفة العارف ووظيفة التقود أو أواخر قوابة تنقصها البراءة ، فالمعلم الذي يطرد يحرفه عبودية مفترضة تؤسس حروفه لعبودية حقيقية ، كحال التقود تخلق البشر بعد أن خلقها البشر . وفي الحالين ، تسبق السلطة موضوعها ، فسلطة العارف وجه العارف قناع ، والبشر أفتحة لقرولات اقتصادية تحدد أخلاق البشر . تظل السلطة وتحتجب الأسماء الأولى في تجريدتها ، والسلطة لها وجوه متعددة .

يتكى القول السائر على تقديس المعرفة وحاملها ، كما لو كانت المعرفة فضيلة والعارف حامياً للفضيلة وحاملاً لها . تحتجب المعان وراء أسطورة الأصول ، التي تمجد أصلاً لا تاريخ له . غير أن التفريق بين الأزمنة يبدد حالة العارف ، فيكون فاضلاً بقدر ما يكون عدواً للفضيلة . وقد تكون حالته من خلق سلطة اجتماعية تحتاج إلى الهالة المخلوقة لتبرير مصاحها وتأمين سيطرتها . في بحثه عن أصول سيطرة المتقدمين في العمر على غيرهم ، في المجتمعات الزراعية ، يكتب كلود مائيسور السطور التالية :

« تشكل المعرفة التي يملكها المتقدمون في العمر أداة سيطرة على من يحتاجها من البشر الأصغر سناً . ويلتقي هذا القول في دلالاته مع أقوال أخرى : لا يرتبط احترام المتقدمين في العمر

لمعرفة قابلة للبيع والشراء . أى بسبب نقله للمعرفة من الحقل الاجتماعي العام إلى ملكوت الخاصة .

فالسلطة السياسية تعترف بسلطة العارف إن كانت تعترف بـ « الأفراد والشعوب » ويكون احترامها للعارف اعتراضاً بحقائق الواقع الموضوعية ، أما حين تنغلق السلطة على ذاتها ، وتقرض ذاتها مرجعاً سياسياً ومعرفياً ، فإنها لا تعترف بالمعرفة إلا إذا كانت امتداداً لها ، حيث تحتكر السلطة المعرفة والعارف مقابل مرتبة - امتياز - وفي حال كهذا ، يتداخل الكهنوت السياسي والكهنوت المعرفي في سلطة مستبدة تقرّر معنى السياسة والمعرفة في آن . وعن هذا الكهنوت صدرتين المعرفة وتعايير الصفة والموام وتبثت المعرفة بوصفها اختصاصاً له وجوه الموافقة . إن المرتبة هي قوام المعرفة التطلعية ، لأنها لا تحقق وتتجسد بوصفها مرتبة إلا إذا تقبضت ودمرت سلطة المعرفة من حيث هي سلطة موضوعية . ويمكن أن نشير هنا إلى كتاب حاصر بالإجماع ، كتبه خالد زيادة وعنوانه : « كتاب السلطان - حرفة الفقهاء والمفتين » ، نقرأ فيه السطور التالية : « خدم الكاتب ، وخلال أجيال طويلة ، المصالح المالية للحاكم والأمير والمليح ، ودون مراسلاتهم ، وتحمل في الوقت نفسه تمتهم ، وطالما الكاتب يلتزم حدود وظيفته الضيقة ، فإنه كان خارج التاريخ وخارج أي دور في الدولة أو المجتمع . ومن هنا الانطباع حول استمرار تشكيلهم على حالها من القرن العاشر حتى القرن الثامن عشر . وكانت وظيفة الكتابة ينظر إليها بكثير من الشك والريبة والدونية ، فالكاتب منهم بالاختلاس والتزوير ... »^(٧) . إن السطور السابقة مثقلة بالمعانى . نقرأ فيها الكاتب الطقوسي ، الذي مائل بين الكتابة والمرتبة ، والتزم بخدمة السلطان . ونرى فيها ركود التاريخ في ركود النسق الكتابي - السلطوي ، إذ السلطان مرجع الكتابة وامتيازها . ويتأمل فيها تدمير سلطة الكتابة في التدمير - الذاتي للكاتب ، الذي وضع ذاته « خارج التاريخ » وتقرّر أخيراً تبدؤ هبة العارف ، الذي هجر أرض المعرفة إلى بلاط الارتزاق . وهذا النسق ، في شكل الكاتب أو الفقيه ، لازم ، ولا يزال . كل سلطة تحتاج التزوير الكتابي لتعجب تزويرها السياسي . وعهد النعيرى لا يزال قريباً في شعاراته وفي ممارسات ميرور الشعارات . والوثائق التي جمعها فرج فودة في كتابه (قبل

ويمكن لامتياز العارف أن يضئ معناه في صورة الشاعر ، من حيث هو ناظم لقول لا يحسنه غيره : « كانت القبيلة من العرب إذ نابغ فيها شاعر أنت القبايل فهنتها ، وصنعت الأعطمة ، واجتمع النساء يلعبن بالزهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم وذنب عن أحسابهم وتحليل لمآثرهم وإشادة بذكرهم » . ويضيف بروكلمان إلى هذا : « ونحن نعرف أن الشعراء لم يكونوا في العهد الوثني مضخة لقبائلهم ، بل كانوا يلعبون أدواتاً سياسية أيضاً »^(٨) . تتكشف صورة « صانع القول » كاملة ، فهو فخر القبيلة ، وصانع للأمر والنهي وصاحب بيان ساحر ممدوح ويحجو ويصون أعراض القبيلة . يصبح شاعر القبيلة سلطة في القبيلة لأنه يضع « سحره اللغوي » في خدمة القبيلة . وهذا يعني أن سلطة الكلمة تتحقق ، إن تحققت ، في انتسابها إلى سلطة اجتماعية تجاوزها . والكلمة في ذاتها لا سلطة لها ، حتى إن توهمت غير ذلك . ولعل هذا الفرق ، الذي يؤيده التاريخ ، يضئ المسافة الشاسعة بين سلطة الكلمة وكلمة السلطة ، إذ تبدو الأولى احتمالاً مرغوباً يتوس بين الظهور والاختفاء ، بينما ظهرت الثانية ، ولاتزال ، حقيقة صلبة . تجل سلطة الكلمة إلى شخصية شعبية متطورة كفيّاً ، أى إلى فضاء ديمقراطي تمارس فيه الحركة الشعبية استقلالها الذاتي ، وتظهر كلمة السلطة مسيطرة في كل مجتمع تلغى فيه السلطة المستبدة الشعب وتصادر حركته ، فلا يبقى إلا السلطة وكلمتها ، إن لم تصبح السلطة متناً كلمة وقوام وجودها . يشير حسن حنفي في كتابه « من العقيدة إلى الثورة إلى شكل من « سلوك العلماء » مماثل بين الله والسلطان : « فالتناء على الله تدعيم للتناء على السلطان ، والتناء على السلطان نابع من التناء على الله . وكلاهما قضاء على الذاتية ، ذاتية الأفراد وذاتية الشعوب . فإذا كان هذا هو حال السلطان فإنه لا يختلف كثيراً في صفاته عن حال الله . كلاهما منعم ، واهب ، عادل ، عالم ، قادر ... » فإذا أتى الشارح فإنه يقوم بنفس الدعاء لله . للسلطان الجديد ، فالله قائم والسلطين ترى . وما الفرق بين أسماء الله الحسنى واللقاب السلطين ؟ بل إنه في كثير من الأحيان يوصف السلطان بصفات الله ... »^(٩) . يضئ هذا القول الاختلاف بين السلطة والمرتبة - الامتياز . يندرج العارف في فضاء السلطة المسيطرة ، لا بسبب معرفته الموضوعية ، بل بسبب عرضه

التقنية الجديدة ، ونظرة مخلوطة بالحلم ، ويرى دورها في كسر ثقافة الطغس ، حيث للموضوع الثقافي من نصيب نخبة ومحاطة بالهالة والأسرار ، وتأتي التقنية لتجعل منه شأناً عاماً . وتخلع عنه أقنعة الغموض والأسرار . فما هو سر إن تدلّ أصبح مألوفاً .

يخسر الموضوع الثقافي في تعميمه أسراراً ، يصبح مجتمعياً وقريباً من الفهم والإدراك . وتقضي ذلك صحيح بدوره . يأخذ الموضوع شكل السرحين يكون خاصاً ومحاطاً بالأسرار . وينتهي السر إذا انتشر . لذلك فإن انتشار المطابع قلّص من هالة الأستاذ . ولعل هالة الأستاذ القديم هي التي دفعت الشيخ التقليدي ، يوماً ، إلى احتقار معلم المدرسة . والأمر في مجامع تأكيد احتكار المعرفة وحجب الاحتكار وإعادة إنتاج الحجب والاحتكار معاً . والممارسة هذه هي التي تجعل الشيخ التقليدي يتقدم كقناع لنسق مؤسسا له قواعده وأصوله وأعرافه ، أي له جملة الصفات التي تسبغ عليه التعظيم والتبجيل ، ولذلك فإن الشيخ لا يقدم معرفة مختصة بقدر ما يتخصص في الدفاع عن النسق الذي يستمد منه التعظيم والتبجيل . لكن الشيخ التقليدي في قناعه المتوارث يمارس اختصاصاً مزدوجاً ، فهو مختص في إيضاح ما تلغز من الأمور ، وهو مختص في الانتهاء إلى نسق مبجل . يستمد من الاختصاص الأول شرف المرتبة ، ويستقى من الاختصاص الثاني المنزلة المكرمة . والشرف ، كما التكريم ، يفرض تأييد النسق وإحياءه باستمرار . نعثر في هذا المدار على كتاب عنوانه : «آداب العلماء والمتعلمين» لمؤلفه الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي . ومع أن الكتاب يقصد تكريم العلم والمعرفة . فإنه ينير المقصد الذي نسعى إليه ، لأنه يتضمن جملة من التعاليم تسند القول السائر : «من علمني حرفاً كنت له عبداً» . وبهذا المعنى ، فإن الكتاب المذكور وثيقة تشرح أحوال النسق وضرورة استمراره . كما أن وجوده في طبعة جديدة - ١٩٨٥ - برهان على وجود ثقافة الطغس وعملها على الاستمرار .

يحمل الفصل الخامس من الكتاب العنوان التالي : وفي آداب المعلم مع شيخه وقدمته وما يجب عليه من عظيم

السقوط) تعطى صورة لثقافة السلطان ، الذي يعتصم بمرتبة ويتهتك التاريخ : «إن الحملة التي يتعرض لها الرئيس نجري الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية ، قد تعرض لها من قبله سيد الأنبياء والمرسلين ، وتعرض لها جميع دعاة الإصلاح»^(٨) . يرفع الشيخ سيده إلى مقام النبوة كما يرفع ذاته إلى مقام المريد الفاضل ، والسيد يستند إلى آلة العصف ، والشيخ إلى هالة توارثها من زمن راكد يساوي في ركوده بين هيئة الحارث والفضيلة .

إن العلاقة المتبادلة ، بشكل لا متكافئ ، بين سلطان يحتاج إلى التبرير ومبرر يحتاج إلى سلطان ، هي في أساس استمرار الشكل المؤسسي لثقافة السلطان والثقافة السلطوية . وإذا كانت تلك الثقافة قد مزجت ، قديماً ، بين السلطان والمقدس ، وقدست العارف الذي يقبض السلطان ، فلنبا ، في شكلها الحديث ، وإصمت سيرتها الأولى بعد أن غيرت القناع الذي يقع عليه التقديس . فقد كان المقدس يشير إلى شخص يقول بالجهاد وتوكل ظل الله على الأرض ، فانتقل ، في الزمن الحديث ، إلى جهاز الدولة الذي يكسح في اتساعه المجتمع ويذلّه .

أصبحت الدولة هي المقدس وسقط ما عداها في غندقي المروق . وفي الحالين ، أفرزت السلطة الكتاب - المرتبة ، الذي يحمل في جوانبه المقدس ، لأنه يدافع عن سلطة لا خارج لها .

سلطة الثقافة / ثقافة السلطة :

في دراسته الشهيرة : «العمل الفني في عصر الاستنساخ الأول» ، يكتب فالتر بنيامين السطور التالية : «وقد تعبر عن العنصر المفرد بكلمة «العبق» - الحالة - ونخلص من ذلك إلى : أن ما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني . ولذلك دلالة بلا شك . ولكنها تخرج عن مجال الفن ، ويمكن القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تنتزع المستنسخ من مجال الماثور ، فالاستنساخ يستبدل بفترة الوجود متعددة النسخ . ويسمح الاستنساخ للمتلقى باستقبال المستنسخ في محيطه الخاص ، حيث يبعث العمل حياً . وقد أدت هاتان العمليتان إلى زلزلة عاتية للتقاليد الماثورة»^(٩) . ينظر بنيامين إلى

السيطرة والخضوع في جملة من الإشارات والرموز ، التي توازي الحياة ولا تتقاطع معها . وهذا الثبات يفسر ثبات اللغة السائدة التي ترفض لغة التجربة ، لأنها لغة الحياة . والأساس هنا استمرار التقاليد في استمرار الممارسات الثابتة ، حيث صورة المعلم الأول تماثل صورة المعلم الأخير ، وحيث مرتبة المعلم الأخير تنكس على مرتبة المعلم الأول . ولذلك يمكن القول : ليس النص هو الذي ينقل التقليد بل تقليد الأستاذ الذي يقرأ النص .

والأستاذ يخط من الأعراف والعادات والسلوك وله ملامسته النمطية في التعامل مع المعرفة ومن يحتاج إليها . يرث التلميذ مرتبه أستاذة عندما يرث منه موقفه النمطي من المعرفة ، أي أنه لن يكون أستاذاً إلا إذا اتقن فن القمع وفن الخضوع في إطار المعرفة . يخضع بإتقان إلى من هو أعلى ويقمع بإتقان من هو أدنى ، فالمرتبة القائمة في حقل المعرفة اختزال أو مضاعفة لأشكال المرتبتين الأخرى . ولذلك ، فإن زمن المثقف المستبد يتواتر في لعبة مزدوجة يمثل فيها دور السيد ودور العبد معاً . يجعل عنصر اللعبة للمزدوجة المثقف جزءاً من السلطة وجزءاً في السلطة . فهو جزء من السلطة لأنه يكرس القمع ويؤكد ، وهو جزء في السلطة لأنه يمارس امتياز المرتبة . يمدد المثقف إنتاج المنطق السلطوي في حقل المعرفة . تتجلى أحادية المرجع وتبرز ضرورة الامتثال ، ومرجع الممثل يقرم في سلطة خارجية عنه تفرض عليه الامتثال .

المرتبة في المعرفة صورة من صور المراتب الاجتماعية ، أو انعكاس مختزل لمرتبة - أساس ، لا تغطي بهايتها وتحفظ بها إلا بسبب تمازجها مع جملة من العلاقات الاجتماعية القائمة على المرتبة . ولذلك فإن تراجع الشيخ القديم وظهور «الأكاديمي» لا يغير ، بالضرورة ، علاقات الإملاء والامتثال ، فقد يستعيد «الأكاديمي» طوقس الشيخ بشكل آخر . تبقى الحالة واللغة المصنوعة والامتياز وتقنيات الاختصاص وأحادية المرجع وتناوب «الأكاديمي» الذي يسخر من «الاجتهادات البسيطة» تستمر علاقات السيطرة والإخضاع وتغير تقنياتها ، فللكهنوت المدرسي زمنه وللمؤسسة العلمية زمنها . يحكم الكهنوت باسم المقدس والذكاء الألهي ، وتحكم المؤسسة الأكاديمية باسم

حرمته . نقرأ في الفصل التعاليم التالية : «عل الطالب أن يتقاد لشيوخه في أسوره ، ولا يخرج عن رأيه وتقليده ويبلغ في حرمته ويتقرب إلى الله بخلمته ، ويعلم أن ذله لشيوخه عز ، وخضوعه فخر ، وتواضعه له رفعة»^(١٠) . يبدأ التعليم إذن بمقدمة أساسية . عل طالب العلم أن يلغى ذاته أمام المعلم ، وأن يعترف أن الفرق حاكم العلاقة بينهما ، وأن يقر بأن إرضاء الشيخ فريضة دينية ، لأن ما يوجد في الشيخ لا يوجد في غيره . ويتم تأكيد التعاليم في سطور لاحقة : «أن ينظره بعين الإجلال ويعتقد فيه درجة الكمال» . إن القول بكمال الشيخ يفرض على التلميذ أن يتخل طامعاً عن حريته وأن يلغى فكره ويأخذ المعارف بلا سؤال أو فضول ، فالتلميذ في حضرة الكامل امتاز عن غيره بعبودية سعيدة . لا يتم في هذه التعاليم تكريم حامل المعرفة بل شخصه ، وهذا ما يفرضه سيداً مطلقاً يتحكم بأفكار التلميذ وشخصه أيضاً . وينتج عن ذلك أن العبد السعيد لا يتعلم كلاً من المعارف فقط ، إنما يتعلم أيضاً قواعد إنتاج عبد سعيد قادم . تتضمن هذه التعاليم نتيجة لها شكل البداة . إن سلطة المعلم تساوي سلطة الحقيقة التي يشخصها . وما أن هذه الحقيقة كاملة ولا نقص فيها ، فإن سلطة المعلم لا تحتل النقصان . وهذا ما يجبر التلميذ على أن «يصير على جفوة تصدر من شيخه ، أو سوء خلق ، لا يصده ذلك عن ملازمته وحسن عقيدته ، ويتأول أفعاله التي يظهر أن الصواب خلفها على أحسن تأويل ، ويبدأ هو عند الجفوة بالاعتذار ، والتوبة عما وقع والاستغفار ...»^(١١) .

ترفع كلمة التناوب الشيخ إلى مقام النص المقدس ، فمختلف عن البشر هو ، وجوهره لا يعادل ظاهره ، وهذا ما يعطى الشيخ صفة : العصمة : يبدأ الأمر بالمعرفة وينتهي بالخضوع ، لكن المدرسة التقليدية لا تروض العقل وتتصلل المحاكمة بل تدرب التلميذ ليصبح عبداً باسم المعرفة . وتظهر في هذه المواصفات فلسفة السيد والعبد ، بللعنى العادي للكلمة .

يدور الأمر بين أقمعة في علاقة دائرية تعيد إنتاج الأسياد والعبيد . ولعل دورة الأقمعة هي التي تجعل العبد ينقل ممارسات السيد قبل أن ينقل تعاليم الكتاب الذي يشرحه السيد . تتحول الكتب إلى حاشية نافلة ، وتظل علاقات

إلى عناصر وجزئيات يتم مزجها في المؤسسات السلطوية من أجل إنتاج «عنصرية الذكاء». يقول بورديو: «عنصرية الذكاء هي عنصرية المثقفين، أي عنصرية طبقة مسيطرة تقوم سلطتها على امتلاك الألقاب المقترضة أنها ضامن للذكاء»^(١٦). ليس العنصر المحدد في هذه «الطبقة» المثقف بوصفه فرداً، أو المثقفين بوصفهم أفراداً، بل هو اللقب من حيث هو رمز سلطوي حددت دلالاته سلطة محددة. يحمي المثقف وراء اللقب، ويحمي اللقب وراء السلطة التي تمنحه حقيقتها. يبرز اللقب، في المنظور السلطوي، ضماناً للحقيقة، يدل على حقيقة هي حقيقة السلطة. يأخذ اللقب شكل المرجع المحايد الذي يقول بالموضوعية بسبب حياده. يقول اللقب الحقيقة بفضل ذكاء الإنسان الذي يعمل، ويقول الإنسان الذكي الحقيقة بفضل اللقب الذي في حوزته. وهكذا تنوس الموضوعية، سلطويًا، بين عنصرين محايدين: اللقب والإنسان الذكي. يعود اللقب، في توسطاته المتعددة، إلى السلطة، لأن السلطة هي من تحدد معنى المؤسسة العلمية ودرجات الألقاب ووظيفة أصحاب الألقاب ومساحة شهرتهم... ووفقاً لهذا المنطق، فإن «نجوم الثقافة» لا وجود لهم بوصفهم فواتا مستقلة، بل بوصفهم علاقات خاضعة لقوانين التسليع الثقافي الذي يؤكد «عنصرية الذكاء». ويبدو الأمر واضحاً في تأمل معنى النجومية؛ فالأخيرة تحيل إلى ما هو جماهيري، والجماهيري ثقافياً يُحِيل بدوره إلى جملة الأجهزة التي تخلق «النجم الثقافي الجماهيري»، والأجهزة الأخيرة هي أجهزة الدولة الأيديولوجية-الإعلامية. تساوى النجومية الثقافية استطاعة السلطة الأيديولوجية التي تنتجها، أي أن النجومية هي الحالة الثقافية السلطوية في أكثر أشكالها رهافة ونجاحاً.

وكما تصنع السلطة نجمها الثقافي وتأمل نجاحها في نجاحها، فإنها تنتج لغة تمجد النجم الثقافي في تمجيدها للسلطة التي خلقتها. وهي لغة جوهرها المسافة والاختلاف تتحدث عن: اللامع، الأمل، التميز، الرموق... وهو حديث، في اللحظة ذاتها، عن: المبهم، البليد، الميتل، الغنى... ويمكن لهذا الحديث أيضاً أن يتتبع في ثنائيات شهيرة مثل: النخبة/الجماهير، الصفوة/العامة

العقل. ويظل التعليم في الحالين سلطوية ووجهاً من وجوه السلطة. يرى بيير بورديو، في حديثه عن المؤسسة الجامعية الفرنسية، أن هذه المؤسسة «تعيد في بنيتها، ووفقاً لمنطقها المدرسي الخاص بها، إنتاج حقل السلطة»، حيث «يتوزع أساتذة الكليات المختلفة بين قطب السلطة الاقتصادية والسياسية وقطب الامتياز الثقافي»^(١٧)، ويأخذون في توزيعهم بمبادئ «القطاعات المختلفة للطبقة المسيطرة». يعتمد بورديو في تحليله على مقولات: السلطة، الامتياز، الطبقة المسيطرة، مؤكداً استمرار ثنائية قديمة: من يملك السلطة يملك المعرفة، أو «من يملك، يملك السلطة والمعرفة معاً». يغير اختلاف الأزمنة ظواهر الأشياء، ففي زمن الكهنوت المدرسي كانت المعرفة علاقة خارجية في السلطة جوهرها التبرير، أما في الزمن الحديث فقد احتفظت المعرفة بدورها التبريري بعد أن أضافت إليه دوراً جديداً يجعلها علاقة داخلية في السلطة، أي معرفة تسهم في إعادة بناء السلطة وتطوير فاعليتها. لم يعد دور المعرفة تبرير ممارسات السلطة، إنما أصبحت السلطة، في علاقاتها المتعددة، موضوعاً للمعرفة. وعن هذا الموضوع صدر المثقف التقني والستشار السياسي والتجبر الأكاديمي والأكاديمية التي تولّد الخبراء.

تسيطر السلطة الحديثة على المعرفة من أجل إنتاج معرفة تمنح السلطة شرعية وتعتمد إنتاجها بوصفها سلطة شرعية. فتبدو السلطة أثراً لا اصطفاً طبيعي قائم على الموهبة والجدارة، ويصبح الذكاء المتقدم عنصراً في السلطة ومنها، بل قاعدة لوجودها. فالسلطة هي الذكاء والشعب هو الغباء. وهذا ما قصد إليه بورديو في حديثه عن «عنصرية الذكاء»، وهي عنصرية، كما يقول، خاصة بالطبقة المسيطرة، تعمد إنتاج «رأس المال الثقافي» بوصفه معطىً طبيعياً يلازم الطبقة المسيطرة، ويبرهن على تفوقها ويوسّع امتيازاتها ويدلل على حقها في إخضاع الطبقات الأخرى. تستعيد مقولات الامتياز، التفوق، الحق، صورة الشيخ الذي يكبل تعليمه بقبول التعليمات مع فرق جوهرى، يجعل من السلطة المثقف الأول بامتياز. تصدر «عنصرية الذكاء» الملازمة للطبقة المسيطرة، في المجتمع الحديث، عن سياسة سلطوية تحدد إنتاج/استهلاك، وإرسال/استقبال المعرفة. يتحول المثقفون

يتج العارف الجاهل الذي يحتاجه ، لأن وجود الجاهل يسر وجود حامل المعرفة . يستمد حامل المعرفة شرعية وجوده من وجود آخر لا يعرف معنى المعرفة ومن ضرورة تحويل هذا الجاهل إلى متعلم . تتلخ فلسفة المسافة الجاهل ثم تضيف إليه صفة أخرى هي : العجز . لا يستطيع الجاهل أن يعي معنى الأشياء لوحده بسبب نقص بحايث طبيعته ، ويحتاج إلى آخر له طبيعة لا نقص فيها ، يشرح له غامض الأشياء .

تحوّل المعرفة ، كما العارف ، في فلسفة المسافة إلى أسطورة . فالعلم بحر لا قاع له ولا يُستنفذ ، والعالم الفاضل بحر بدوي لأنه يقوص في بحر العلم الذي لا قاع له . لا تقصد هذه الفلسفة تعجيد الاكتشاف العلمي أو تأكيد نسيبة المعرفة ، إنما ترمي إلى ترويع القارئ/ التلميذ ، وإشماره بصغره ومحدودية عقله وإخباره أيضاً بعظمة العارف وأسراره المعرفية . ولعل كتابات مصطفى محمود صورة عن هذا الترويع المزروع . تبدأ هذه الكتابات بالحديث عن معجزات الكون وعن محاولات والاكتشافات العلمية للنفاذ إلى هذه المعجزات . ثم تنتهي إلى عجز العلم وتأكيد معجزات الإيمان ، حيث الأخير ، ومكانه القلب ، درب ذهبي إلى المعرفة الحاصية أبداً . إن نقص إمكانيات العلم بإمكانيات الإيمان يحوّل العلم المقترض إلى فولكلور متعالٍ والإيمان المزعوم إلى فلكلور إيماني . يقوم مصطفى محمود بتزوير المنطق العلمي الحقيقي لحداثة أيديولوجيا دينية تتلف العقل والعلم معاً . وهو في ذلك يمارس فن المسافة وفن الإقناع المرتكز على مسافة ، لأنه يبدو عارفاً بشؤون العلم والدين ، ولأنه يوجد في شخصه خطاب الخلف الحديث وخطاب الشيخ التقليدي في آن . وإذا كان البعض يمارس فن المسافة اعتماداً على لغة متكسلة تتلخ التلميم والحجيم بلا قياس ، فإن محمود يأخذ بلغة عادية ويمارس فن المسافة اعتماداً على الذاكرة المغلفة . تبدأ الأمور وتنتهي في الذاكرة ، في تجريد متكامل ، بدون الاقتراب من الواقع أو التجربة . تتخزل وقائع الحياة كلها في إيمان مطلق السراح ، يحدد معالم عارف مطلق المعرفة .

يشكل القمع لحظة جوهريّة في فلسفة المسافة . وما أن إنقاز القمع يستلزم إنقاز وسائل القمع ، فإن فلسفة المسافة تنتج فن

السامي/ الشعبي . . . وفي الحالات جميعها ، سواء كان ذلك في التنوع المفردة أو الثنائيات التليدة ، فإن الملقف الكبير ، في الزمن الحديث ، هو السلطة ، التي تتج في أجهزة تنصيرية الذكاء ونجوم الثقافة وهالة الألقاب . وإذا كان كاتب الكهنوت يضع كتاباً يقفن العلاقة بين العارف والمريد ، فإن الدولة الحديثة تسن قوانين الرقابة ، الواضحة منها والمضمرة ، وترمي على كاتب بالنجومية والراحة وعلى آخر بالنفي والحمران . إضافة إلى ذلك ، فإن تعلق أجهزة الدولة واكتساحها للمجتمع المدني ، يعطى للتلميذ القديم المقصود دلالة جديدة . فقد أعطى التلميذ القديم مكانته للمجتمع بأسره ، بعد أن أصبحت أجهزة الدولة السمعية البصرية تصرغ ثقافة المجتمع وتختار عناصرها . أصبحت الدولة متقفاً جميعاً وعقلاً جامعاً يصوغ عقل المجتمع وفقاً لقوانين المسموح والمنع .

الملتقى المستبد وفلسفة المسافة

أعطى تاريخ الكتابة الكاتب مرتبة عتية عن غيره ، وأدرك الكاتب معنى المرتبة وضرورة الحفاظ عليها . وإذا كان الكاتب يلقي ذاته في حضرة من هو أعلى منه مرتبة ، فإنه يشعر هذه المرتبة في وجه القارئ المعادي ، وفقاً لفلسفة يمكن أن تدعى : فلسفة المسافة ، إذ المسافة ضرورة تفصل الكاتب عن القارئ ، وترمي بهما إلى حقلين مختلفين : حقل المعرفة وحقل الجهل . إن البدء من المسافة بدء من عقد مضمر يعترف به طرفا العلاقة . يعترف الكاتب بجهل القارئ ويعترف القارئ بأنه في حاجة إلى الكاتب لأنه يحتاج معرفة الكاتب . يحدد العقد المضمر شكل العلاقة بين الطرفين ، ويكون احترام المسافة أساس العقد وجوهه ، فعل القارئ أن يدرك أن احترام المسافة شرط للتعليم ، فيقبل بما يقوله الكاتب طائعا ورغبا ، ولا يخضعه إلى تساؤل ومحكمة . تنتهي في فلسفة المسافة إمكانية الحوار ، ويحوّل القارئ/ التلميذ إلى طرف سلبي خاضع ، ويحوّل عقله إلى مخزن للمواد التي يقررها الكاتب أو المعلم . تأخذ المعرفة شكل «المبة» التي يتحها طرف موهوب إلى طرف منعت عنه الطبيعة الموهبة⁽¹⁴⁾ .

تفترض فلسفة المسافة القارئ/ التلميذ الجاهل ضرورة ، أي أنها تعترف بضرورة الجهل قبل اعترافها بضرورة المعرفة .

المسافة ، أى الفن الذى يسوّج سيطرة العارف وتأكيد المسافة .
يبرز هنا مفهوم : السروق فض الأسرار . لا يتعامل العارف
المستبد مع موضوع المعرفة بل مع السر الذى أضافه إلى
الموضوع ، أى أن دوره خلق السر وكشفه ، بدون شرح
الموضوع المفترض شرحه . إن شرح الموضوع بطريقة واضحة
وبسيطة ومفهومة يلغى المسافة بين العارف والتلميذ ، ولذلك
يكون على العارف أن يقفز فوق الموضوع الحقيقى واستجلاب
موضوع وهمى يحجب الموضوع الحقيقى ويُغيّبه . فعندما يقول
العارف : «والله لو بذلتُم مائة عام فى سبر أغوار هذه الجملة لما
أفلجتم» ، فإنه لا يتحدث عن الجملة المفترضة بل عن السر
الذى أضافه إليها ، متحدثاً فى الوقت ذاته عن ذاته بوصفه
كاشفاً للأسرار . ولعل فن المسافة هو الذى يدفع «المتقف
التقى» إلى «سبر أغوار النص» فى مستوياته المختلفة لاستخراج
المعنى الرافد فى المستوى الأخير ، بدون الاعتراف بالكونيات
الاجتماعية - التاريخية التى أنتجت النص . يعتبر «التقى» من
العارف المستبد ويدخلان معاً إلى «بيت السر» ، الغامض ،
الماءور ، المحتجب يعالج الأول البنى الذهنية فى لغة
ذهنية ترى المفاهيم ولا ترى البشر ، ويحول الثانى فى عملة
المجردات حيث لا أرض ولا بشر إلا من لغة تخلق الأشياء فى
أسمائها . لكان دور المعرفة ليس شرح الوقائع المشخصة ، بل
تأويل وقائع وهمية تحجب الوقائع الأولى وتسفّحها . وفى
الحالين ، يتجاوز الأمر حدود الجهل والمعرفة ليحقق صيغة
القاص والمقصوع . ولذلك ينتهى موضوع التعليم ، فى دلالة
التحرورية ، ويأخذ مكانه موضوع : التلقين ، حيث يكون دور
القارىء/ التلميذ استظهار ما قاله المعلم . يتقلب دور التعليم
إلى ضلعه ، يتعلم القارىء/ التلميذ ما يتبع تعلمه ، لأن
ما تعلمه يدور بين التلقين والاستظهار . التلميذ ، فى فلسفة
المسافة ، ظل شاة لمعلم - مثال . وكما فى كهف أفلاطون فإن
الظل لا يساوى المثال أبداً . تتوزع صفة الأبدية على الطرفين ،
فالمعلم - المثال أبدي ، والتلميذ - الظل أبدي بدوره .
واختلاف الطبيعة بينهما يختلف فى الذكاء ، ذكاء أعلى وذكاء
أدنى ، ذكاء فقير يخضع إلى آخر مغاير له ، أى إرادة إنسانية
تخضع إلى إرادة أخرى ، باسم العلم .

تهرب فلسفة المسافة من التجربة ومن الوقائع المشخصة التى
تُحِل إلى تجربة أو تجارب . فلسفة تغلق فى الثبات وتجمد

الثابت . وانغلاقها هذا يدفعها إلى تقليد الكتاب ،
المكتوب ، الكلمة وتجميد العلم ، أسلاف العلم ،
شرح الكتاب ، لكان دورها كله تأكيد المسافة ، بين الكلمة
والواقع ، من أجل تأكيد المسافة بين العارف ومن يحتاجه . يتم
اختزال الأزمنة المختلفة فى زمن للمعرفة المغلقة ، لأن القول
باختلاف الأزمنة يقضى بالافتتاح على أزمنة جديدة تخلخل زمن
المتقف المستبد للتوارث ، وتخلخل الواقع الاجتماعى الذى
يورث معرفة مستبدة . فى حدود مثل هذه ينحسر الذكاء صفته
الاجتماعية ، فيكون هبة آلهية تم توزيعه على البشر وفق إرادة
آلهية . ولعل هذا الذكاء الموزع إلهياً هو الذى يجعل البعض
يتعلق بلغة عربية متكلسة ، إذ إنه فى تعلقه هذا يشى بالسر
الإلهى الذى وضعه الله فيه ، أو يعلن عن انتمائه إلى الفئة التى
خصها الله بذكاء خاص .

ومع أن الأمر يدور حول مفردات : المدرسة ، المعلم ،
القارىء ، والكتاب ، فإنه يدور أولاً حول : العبودية
والانعتاق . فالقبول بكتب ثابتة وشرح ثابتين للكتب الثابتة
يفرض وجود قيود ثابتة ، بينما يأمر الانعتاق بفكر إنسانى
طليق ، بذكاء يقرر فاعليته بشكل حر وتعبد فاعليته صياغة
بشكل متوال . الذكاء فضول ومراقبة ويبحث وتقصّر قبل أن
يكون حزمة أفكار أو استظهار دقيق لجملة من أفكار . ومثلها
يُحيل النص الثابت إلى القيد ، فإن الذكاء الممثل يستحضر
الإرادة الحرة ، فلا يبحث ولا تقصى بدون شخصية إنسانية
مستقلة الإرادة ، تعترف بغيرها ، وتعترف باختلاف محتمل
بينها . بهذا المعنى ، فإن دور التعليم إطلاق «الأنا» وخلق
المتعدد ورفض التماثل ونفى فلسفة المسافة . يتخذ التعليم
المتمحور من تساوى عقول البشر مبدأ وقائمه ، فلا يتغلق عقل
التلميذ فى دائرة حدة مساحتها المعلم . بل يفتح على عالم تقرر
أفائه شخصية التلميذ وأسئلته المتواترة . يكفى من أجل تحرير
«الجاهل» الاعتراف بقدرته على السؤال ، أى الاعتراف بذاته
الإنسانية وقدرته على الاختيار . فلقد وجد الإنسان ووجد معه
ما يسحقه على الفهم والمحكمة . والفكر ليس صفة «الإنسان
المفكر» بقدر ما هو صفة للإنسان بشكل عام . وبسبب هذه
الصفة يكون على الاستبداد ، فى أشكاله كلها ، أن يقمع
الإنسان ، كى لا يسأل عن أسباب المسافة بين القاص

تعلم فلسفة المسافة أن الجهل لا يساوى الأمية ، وأن التعلم لا يعنى المعرفة ، وأن شرط المعرفة هو الحرية . وعندما قال إنجلز : «لا يمكن للمعلم أن يعلم التلميذ إلا بعد إعادة تعليمه بوصفه معلماً» ، فإنه كان يتأمل تلك المسافة الطائلة بين طرفين ، لكأنه كان يقول . لا يستطيع المعلم أن يعلم التلميذ مبادئ المعرفة إلا إذا كان قد تعلم بدوره مبادئ الحرية .

المثقف وألوان المرتبة .

يتعين المثقف مرتبة معرفية - اجتماعية . معنى إليها وتوصلها ، فيحتل المرتبة ويدافع عنها ، أى يأخذ بممارسة تعيد إنتاج المرتبة وتجدها امتياز . ويختلف وعى المرتبة باختلاف الوعى . فى يؤسه وارتقائه ، بدءاً بالمثقف الجلداء وصولاً إلى المثقف الذى يريد أن يكون شعبياً ، ولا يستطيع .

يكتب توفيق الحكيم فى كتابه : (زهرة العمر الجميل التالية : «وها أنا اليوم قد انتصرت ... نعم . لقد انتصرت ... فانا الآن للفن وحده ، ولا أرجو إلا أن يكون هو أيضاً . قليلاً قبل أن ألفظ النفس الأخير»^(١٦) . يعيش الحكيم مرتبته فى فضاء متعال ينكر فضاء الآخرين ويستنكره ، يعتنق الفن بقسوة ما يمتنى أن يتمتع الفن إليه . وشوق الحكيم ، ظاهرياً ، لا غبار عليه ولا دس فيه . فاللواذ بالفن ارتقاء بالروح وتطلع إلى معرفة ودرج إلى «الفكرة المطفلة» . غير أن كلمة اللواذ لا تليث أن تحيل إلى أمر آخر . فالحكيم لا يلتجئ إلى الفن إلا بسبب «خارج الفن» الذى يرمى عليه بالاغتراب ، فالفن نقاء وما عده دس . والدنس هم البشر الذين لا يعرفون الفن . أو لم يسمح لهم الزمن بالتعرف على الفن . يعود الحكيم إلى قول أفلاطون ويحسده فى زمن آخر ، إذ البشر - الأفكار مرتبة والبشر - العضلات مرتبة أخرى . يتحول الحكيم فى مملكة الأفكار المتصالية وينظر إلى أسفل فيرى ما «خارج الفن» ويرتعب ، فكل ما لا ينتمى إلى سماء الفكر عارض ولا تاريخ له . ولهذا يكتب الحكيم : «ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة ... هذا الأدمى الذى يركز كل وجوده فى فكره كما تركز أشعة الشمس فى عدسة ، لا يستطيع أن يحدث مثلها حريقاً خفيفاً أو نوراً وهاباً ساطعاً ... ؟ ولكن هل كل من تجرد من حياته فى سبيل الفكر

والمقموع . ويرى المسافة قدراً أو إرادة إلهية . يفيض السؤال باستمرار عن سؤال المعرفة ليوافق الهيئة الاجتماعية التى أنتجت المعرفة . ينتقل السؤال من حيز المعرفة إلى مجال الوعى ومن مضمون الكتاب إلى لغته ومن فراغ المدرسة إلى رحابة الشوق الإنسانى المقموع . فالمطلوب الاعتراف بإنسانية التلميذ قبل الاعتراف بحاجته إلى التعلم ، والاعتراف بحاجات الإنسان اليومية قبل الاعتراف بـ «حكمة الكتب» . وهذا يفترض قلب العلاقة بين التلميذ والكتاب ، وتغير العلاقة بين المعلم والتلميذ . لا تصنع الكتب البشر إنما يكتب البشر الكتب ، ولأنها ستروج بشرى فإنها تضمحل وتندثر ، أو تعاد كتابتها وفقاً للظروف المتغيرة التى تغير البشر . وتأكيد التعبير تمييز بين البشر والأشياء ، إذ إن إقامة المرجع الثابت فى كتاب ثابت تحول الإنسان الذى يقبل به إلى شيء بين الأشياء الأخرى . ولذلك فإن نفي الكتب إعادة اعتبار إلى البشر ، لا بمعنى تمجيد الأمية بل بمعنى إطلاق العقل كى يعيد تقويم الكتب»^(١٧) .

ومثلاً يستطيع العقل الطليق أن يرمم الكتب أو يعلمها ، فإن تلميذ العقل الطليق يستطيع قبول المعلم أو رفضه من حيث هو كاتب لكتاب أو شارح له . ويتحقق هذا الفعل فى تربية مغايرة تستبدل الحوار بالتلقين ، وتنقل التلميذ من القمع إلى التحرر بقدر ما تنقل موضوع المعرفة من المجرى إلى الشخص . إن الانتقال إلى الوقائع الشخصية شرط لملاقة حوارية بين التلميذ والمعلم ، حيث تخفى أسرار الكتاب وغوامض النصوص وتظهر الأسئلة عارية . وقد يقال : إن فى بعض النصوص ، كما فى الأسئلة ، غوامض تحتاج إلى غصص لإيضاحها . يفيض الأمر عن الظاهر والغامض ويمثل من جديد إلى قواعد الفكر الذى ينكر العبودية . يتساوى فى هذا الفكر البشر ، وتتساوى العقول البشرية . وتفقد المعرفة حالتها لتصبح مهنة بين المهنة الأخرى . ولقد عبر جرامشى عن هذا النزوع حيناً قال : «كل البشر فلاسفة» ، و«كل البشر علماء» و«كل إنسان مرب» . وكان فى قوله يشير إلى الإمكانية الإنسانية التى تكتشف ذاتها فى التجربة ، فذكاء الإنسان لا يقوم فيه بل فى فضاء طليق يجرب فيه ذكائه فى تجارب طليقة .

وناقص ، يجعل من اللغة قوامة على التاريخ ، فهي تخلق التاريخ ولا يخلقها التاريخ . وبهذا المعنى ، تكون اللغة خالقة للأشياء . وهذه النتيجة لا تلبث أن تحيل ، في منطقتها الداخلي ، إلى نتيجة أخرى تقول : يعرف عارف اللغة المعارف كلها . ويساوى عارف اللغة اللغة التي يعرفها . ولما كان اللسان العربي ، بسبب عريقته ، يقرأ كتابي الطبيعة والتاريخ ، بدون مرجع خارجي ، فإن حامل هذا اللسان يمثل المعرفة كاملة ، ولا يحتاج إلى دليل خارجي . وهكذا تصبح البلاغة العلم الشريف الوحيد ، وما عداها من العلوم نافلة وعارضة ، بل تصبح البلاغة أساساً للوجود . ومثلما يدخل توفيق الحكيم متصوفاً إلى فضاء الفن ، ويتحدث عن الحريق والنور والوهج الساطع ، فإن الأرسوزي يتمثل باللغة الخالقة ، ويتحدث عن الخلد والفيض والانبعث . يهجر الفنان المتعالي عالم الأشياء ويكتفى بسره الفني ، ويُقبل العالم اللغوي على البشر ، يرمي عليهم بأسراره اللغوية ، ويطلب منهم الصمت .

تساوى صفات اللغة صفات من يعرفها ، واللغة العربية عبقرية ومن يوغل في معرفتها يكون عبقرياً بدوره . تصدر عبقرية العارف عن إتقانه للغة عبقرية ، عن إعادة خلقه للغة تنكشف أمام من يصور إليها . ويعطى الانقراض لصاحبه امتيازاً . ويتضاعف الامتياز حينما يدور الإتيقان في حقل قوامه الخلق والحقيقة والعبقرية . ويصبح عارف اللغة محدداً لمعنى السيطرة والإخضاع إذ تكون السيطرة من نصيب من يعرف ويكون الخاضع من حظ من لا يعرف . يكتب الأرسوزي : «أما إذا زاعت الكلمات العربية عن حدودها ، فإن المؤسسات المشيدة عليها تنقلص ، وعندئذ يصبح المجتمع مشلولاً كالجسد الذي خرجت فيه العظام من أحقابها . يحدث هذا الزيج من تداخل الميول بتأثير الهجانة . فضمور القيم الرفيعة من جراء هذا التداخل ، حيث تنقص المفاهيم صوراً هجينة»^{١٩} . يجعل الأرسوزي ، في هذا القول ، اللغة أساساً للوجود ، ويبرهن في «بديع القول» عن جدارة عارف اللغة بالسيادة على الوجود . وكذا تعود من جديد إلى صيغة توفيق الحكيم عن الأدمي والفنسان ، إذ الأدمي الحقيقي سيد اللغة ومسرّة عبقريتها ، وإذ «الأدمي الآخر» تجسيد للعوام . يفرز هذا التصور مفهوم النجبة كضرورة حياتية ، حيث حارس اللغة

ينظمه الزمن في سلك العظما ؟ لست أظن . . . وهنا الكارثة . . .»^{٢٠} . يرسل المثقف المتعالي حديثه طليقاً ، إذ الشمس والنور والوهج الساطع والفكرة التي تستولد من ذاتها حريقاً ، لكن الفنان يمتدح من أجل «دنياه» بغمرها الظلام وعالم يسوده الموضوعي والموضوعية . وعلى الرغم من ظلال النبوة وأقنعة الرسالة ، فإن السطر الأخير يكشف عن ذاتية المثقف كاملة ، لأنه لا يسعى إلى النور بقدر سعيه إلى «سلك العظما» . يصبح الأدمي في الخطاب المتعالي فناً . أي يكون الفنان هو الأدمي الوحيد ، بينما يكون «الأدمي الآخر» تقيضاً للفنان ونقيضاً له . ولعل واقع «الأدمي الآخر» هو الذي يجعل الفنان مغترباً ، ويهرب إلى سياه أخرى ليتنظر زمناً مغايراً في الجوهر والقوام ، يكون فيه الفنان آدمياً والأدمي فناً ، أي يكون الفنان فيه خالفاً للأشياء .

تتجلى المرتبة في حالة الحكيم في اغتراب الفنان ، يهرب من بشر لا يعرفون ما يعرف إلى عالم الفن الذي يعرفه ، حيث يتحقق الفنان في حوار المجرّد مع فن لا أرض له . وإذا كانت مرتبة توفيق الحكيم تنكشف في حقل الاغتراب ، فإن مرتبة زكي الأرسوزي تستعلن في مدار الخلق . يتقدم المثقف - الخالق سيداً على الكلمة وخالفاً للكلام ، يخلق الأشياء في خلقه للكلمات . ف «في البدء كانت الكلمة» ، وفي البدء كان خالق الكلام . تظهر التسمية فتظهر الأشياء ، وتكون معرفة اللغة مصدراً للمعارف كلها . يكتب الأرسوزي : «إن اللسان العربي ، ببنيانه ، ليكشف عن غمط الوجود في حالته : الطبيعة والتاريخ ، فتدل فيه المصادر والمفاهيم المنطوية عليها على وحدانية الانبثاق وانسجام المظاهر ، وتدل الأفعال على صلة من المصادر على تحوّل الكائنات الدائم ، وإغا سباه الجنس حدوس المصادر المتبلورة معانيها في أشياء مستفاضة أو في صفات منبعثة انبعثاً»^{٢١} . يحتاج الأرسوزي إلى بلاغته ، ويمتدح حقول المعرفة إلى علم البلاغة ، وتصبح معرفة خصائص اللغة بدلاً عن معرفة علاقات الواقع والتاريخ . وهذا الاستبدال بداهة لا تحتاج إلى برهان ، طالما أن اللغة تميط اللثام عن وجه الطبيعة والتاريخ ، الأمر الذي يعنى أن اللغة لا تتكون في التاريخ بل توجد سرمدية في زمن سرمدى لا تاريخ له . إن الفرق بين زمن اللغة وهو ثابت في كماله ، وزمن التاريخ ، وهو متحول

هنا ، تبعد الرسالة السطحية تاركة المكان كله للرسالة الجوهرية ، ويرفع الكاتب سيف اختصاصه فهو لا يمارس الكتابة - الزخرف إلا ليبرهن أن «الأدب الآخر» عاجز عن ممارستها ، فالرسالة تحب ومنازلة وانذار في شكل كلمات . ولذلك يكون رد الرافعي : «ثم أننا نفرض أن هذا الفاضل ، اضطر أن يكتب في هذا المعنى الذي كتبنا فيه وأراد أن يأتي بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن وليعلم الوجه الآخر من الصحيفة بم تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، ولأننا بالبلاغة التي عجزنا نحن عنها ، إذا كان هذا رأي المستور الذي يرمى إليه برأيه الظاهر في تلك الكلمات» .

يشير الرافعي في رده «إلى البلاغة التي عجز طه حسين عنها» غير أنه يسبق الإشارة بفعل أمر : «ولأننا» ، أي أنه يبدو إلى نزال سافر يتقرر فيه اسم مرجع البلاغة وسيدها . لا بدور الأمر ؛ إذن ، حول مفاضلة بين أسلوبين لغويين ، بل حول سلطة في اللغة وسلطة على اللغة ، أي حول ضرورة إقرار مرجع لغوي وحيد ، لا يقبل إلى جانبه مراجع أخرى . يمكن القول هنا ، وبشكل سريع : إذا كان الاختصاص ، في التاريخ الذي كونه ، يتضمن ، بالضرورة ، أشكالا لا متكافئة من الاستبداد ، فإن الاختصاص الذي يتكء على أيديولوجيات لا تاريخية ، يدفع بالاستبداد إلى حدوده الأخيرة . والرافعي ، في منظوره ، يتكء على مرجعين المرجع الأول لغة فوق التاريخ ، والمرجع الثاني هو الرافعي ذاته وقد أصبح ممثلاً للغة ويصبح الأمر أكثر تعقيداً حيناً تأخذ اللغة شكل المقدس وتكون مرآة لموضوع مقدس . والمقدس ، في الوعى اللا تاريخي ، يأمر بإلغاء الآخر ويفرض لغة الجهاد بوصفها لغة وحيدة .

تتضمن وحدانية المرجع ، وقد تحصنت بالمقدس ، إلغاء الآخر الذي يقول بمرجع محتمل . وهذا يمهّد لانتقال العارف إلى مقام الجلال . ويحتاج هذا الانتقال إلى عملية ثنائية البعد ، يتماهى . في بعدها الأول ، العارف - الجلال بالحقيقة ، ويساوى في بعدها الثاني ، بين النقيض والشيطان ، والشيطان تستقبله جهنم وتطرده الأماكن الأخرى . في التنبيه المختزل الذي استهل به الرافعي كتابه : (تحت راية القرآن) نقرأ السطور

العبقريّة مسؤول عن الفضاء الاجتماعي الذي يتعامل مع اللغة .

في حال الحكيم ، كما في حال الأرسوزي ، يستملن مفهوم الاختصاص ، ويتجمل المتكلم الذي يشتق العوالم من الأفكار . والاختصاص ، في مدار التعالي ، يعبر عن اختلاف في جواهر البشر قبل أن يعبر عن اختلاف في حدود المهن ، فيكون تباين المهن صورة لتباين كفاءات جوهرية ، أي أن المهن تذهب إلى أصحابها ، لأنها تعرفهم . وفي تصور كهذا ، لا يتعرف المختص بمهنته بل يتميز بجعله فوق المهنة ، فهي تنتمي إليه ، لأنه في جوهره الحقيقي المعبر الحقيقي عن جوهر المهنة . في رسالته العاتبة إلى طه حسين ، يشير مصطفى صادق الرافعي إلى رسالته فيقول : «وقد كتبها من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون في مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شيء من الأساليب الأخرى»^(٢٠) . يمارس الرافعي في رسالته استبداد الاختصاص ، وتكون الرسالة أداة لترويع مسلم الرسالة . فلو كان الأمر مقتصر على رسالة ، لاستنفذ الأمر في كلمات قليلة وبسيطة ، غير أن صاحب الرسالة يمارس الاختصاص قبل كتابة الرسالة ، أي أنه يصوغ رسالة مزدوجة ، رسالة جوهرية تتمتع فيها الأنا الكتابية ، ورسالة سطحية تبرر المراسلة . تتكشف الرسالة الجوهرية في الصياغة التالية : «لقد هممت أن أعاقب القلم الذي كتب به إليك فأحطم سته . وأجعله من ناحيتي في «خبر كان» حتى لا يبقى من ناحيتك في خبر «إنه» وقلت كيف ، ويحك ، سومت وجه صحيفتي بما هو في سواده مداد مع المداد ، وفي نفسه سواد غير السواد ؟ فقال : وهل أنا في هذه النعمة إلا «عود» وهل كنت إلا حركة ألفاظك من قيام وقعود ..»^(٢١) . تملن الصياغة عن استبداد الاختصاص ، تبدأ به ، فتكون محاصرة مستقبل (بكسر الباء) الرسالة أساساً للكتابة وجزءاً هامياً لها . ويمكن للاستبداد الكتابي ، رغم أقمته الملهية ، أن يكون ساذجاً وأن يحظى الهدف . يكتب طه حسين في إجابته على رسالة الرافعي : «وأما أنا فاعتذر للكتاب الأدبي إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث ..»

المختلف أن ينتهي ويحرم من اللغة التي يكتب بها ، لأنها تشويه وتدنس للغة أولى موجودة في زمن انقضى . تطارد لغة الجهاد الخصم حتى الهلاك، وتصوغ صورته بما يبرر هلاكه. يكتب الرافعي عن طه حسين : «ولكن ما بال أستاذ الجامعة في عبارته الركيكة وذمته الفج ونخيله المطموس وقلبه المطبوع عليه وفلسفته الزائفة وتقليده الأعور؟»^(٢٢٦). يصوغ الرافعي صورة خصمه بما يبرر إعدامه ، وتكون الصورة مرآة لبلاغة القاضي ، والبلاغة تنأى عن الشخص وتحلق الأشياء . والرافعي يمتلك الحقيقة لأنه يمتلك اللغة القادرة على فصل الطيب من الخبيث : «ولهذا الكاتب آراء فاسدة ظاهرة البطلان . . . ولكنه يسوقها في عبارات بليغة إذ أنت كنت بصيراً بصناعة البيان ودققت فيها رأيت فساد المعاني . . .». يظهر استبداد الاختصاص مرة أخرى ، وتبرز لغة المختص مرجعاً يقوم اللغات الأخرى ، حيث تأتي لغة طه حسين «في هيئة راقصة خليعة مبهتلة تنطوس لك في ألوانها وخيلاتها وتفحش عليك في دأها وغزها فلا تشك في سقوطها وسفالتها» ، وتأتي لغة الصحف في الكلام «الضعيف والساقط والمرذول» . وقد يبدو الرافعي مدافعاً عن أصول اللغة ولغة الأصول ، ويشدد دفاعه عندما يقدس اللغة ويراهم مرآة للقدس ، لكن خطاب الإعدام يضع اللغة والدين جانباً ، ويعطى المكان كله للبليغ ، الجلال . يصوغ البليغ صورة الخصم في لغة مروعة تبرر هلاك الخصم وتبدل على جدارة القاضي واستطاعته في أن . تصبح اللغة لعبة قاتلة تتناسل من القواميس وتستنهض ما شاءت من المترادفات والأوصاف وأحوال الجناس والطباق ، فليس المطلوب تحديد الوقائع في لغة مقصدة ، بل إلقاء الضوء ساطعاً على مهارة البليغ ووجدانيته اللغوية ، والواحد الأحد في اللغة ، كما في السياسة ، يلغى كل من لا يعرف بوجدانيته .

ينطلق توفيق الحكيم من ألح الفكره وينسحب مغترباً . ويتجهذ الأسروزي في محراب اللغة وينشئ فلسفة النخبة ، أما الرافعي فيزواج بين اللغوي والقاضي ليحتكر الحقيقة . ينطلق الأول من فلسفة الفن ، والثاني من فلسفة اللغة ، أما الثالث فيأخذ بأيدولوجيا الشيخ التقليدي التي تقرّر شكل المحلل والمحرّم في الفن واللغة والعلوم الأخرى . وعلى الرغم من اختلاف أشكال الوعي بينهم . فإن فلسفة المرتبة توحدهم

الثالثة . . «ونحن مستيقنون أن ليس في جدال من نجاهدهم عائدة على أنفسهم ، إذ هم لا يضلون إلا بعلم وعلى بينة ! فمن ثم نزعنا في أسلوب الكتاب إلى منحى بيان . . . فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم ، فما ذلك أردنا ، ولكننا مثل الذي يصف الرجل الضال ليمح المتهنى أن يضل ، فما به زجر الأول بل عظه الثاني» . في هذا القول يختار الضليل الضلال عن عمد وقصد، وتكون هدايته نافلة ، وهو يمشي إلى جهنم راضياً ، ولذلك تسبغ على لغة الحق ما شاءت من الصفات . وفي هذا القول أيضاً تعلن لغة الحق عن حقها في احتكار الحق ، لأنها تميز الضلال من المتهنى ، وتحدّد المواصفات التي تؤدي إلى الهداية وتلك التي تقود إلى الغواية .

وهكذا يبدأ الرافعي بتقديم ذاته بوصفه صانعاً للكلام - الزخرف ، أي بوصفه سلطة في حقل اللغة ، فإن لم يتم الاعتراف بسلطته بوصفه مرجعاً وحيداً ، ترك موقع الكاتب وأخذ بلباس القاضي ، حيث يرسم التخوم بين الضلال والهداية . يتزاحم الخلاف من حقل اللغة إلى حقل الإيمان ، حيث تكون بلاغة الرافعي صورة للإيمان ، ولغة طه حسين مرآة للكفر . غير أن الأمر يتجاوز اللغة والإيمان معاً ، فهو يصدر عن عنصر ثالث هو : الاستبداد ، الذي يجده لا أفتنة في اللغة والإيمان وما بينهما . والاستبداد هذا يعود إلى تاريخ بعيد ربط بين المعرفة والقداسة ، أو ربط بين احتكار المعرفة والقداسة معاً ، أي جعل من الاستبداد صفة محيطة لمحتكر المعرفة ، لأن الاحتكار لا يستمر ويتعزز إلا بتهديم وإلغاء كل من يطالب بكسر الاحتكار ويدعو إلى توزيع جديد وعادل للأمور المحتكرة . وحقيقة الأمر أن العلاقة بين طه حسين والرافعي لا تدور بين وجهين واسمين مختلفين إنما تدور بين وجه له اسم علم وقناع قديم لا اسم له ، أي أن العلاقة بينهما هي علاقة بين ذاتية إنسانية متطورة ونسق قديم ينكر التطور . وفي هذا الفرق يقف طه حسين اسماً ووجهاً وأسلوباً . بينما تتلاشى ملامح الرافعي في النسق الذي ينتمي إليه . فيكون قناعاً لنسق لا يمتثل أساء العلم ولا الأساليب المتفردة وحق الاختلاف .

إن أسلوب الرافعي يصادر الحوار منذ البداية ، لأنه في أسلوبه يوضح الحق في زمن مضى وانتهى ولذلك تكون لغة الجهاد نشأمة في النص المكتوب قبل بدء الخلاف . ويكون على

جميعاً . فهم يعرفون ما لا يعرف الإنسان العادى . ومن لا يعرف عليه أن يخضع لحامل المعرفة .

إن الكتابة .. المرتبة لانزال مسيطرة ، لأن التاريخ الإنسانى الكلى لم يغادر قوانينه الأولى ، فما يزال عدم المساواة بين البشر قانوناً ذهبياً . وقد نجد تلك المرتبة مكاناً لها في أجناس كتابية تنزع إلى تحرير القارئ وتخلصه من قيود التلقين والاستظهار . فالمفترض أن الرواية تخرّص المتخيل وتهدم الواقع ، غير أن أشكالاً كتابية قد تمتثل للقارئ وهي تخرّصه . بسبب لغة مخلوقة تستبدل النفى بالتلقين . يفترض التلقين غياب التلقى ويقبل النفى بحضور سلبى . في رواية تسجها جهد كثيف جدير بالاحترام والتقدير ، نقرأ السطور التالية : «يسعفها السعير وهو يحسو الكأس التى تسح . وسنايك السيرايبوم لها سورة مستطيرة وسعار التريس على ملاسة السمرة المملدة . يتلمس السحاب المتسلسل السقوط . ويسوخ السهم مغروساً في مرساته الأسيلة . ثم انبجاس المساوره الذى يستقيم إلى الوسن تسفى عليه السوايح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير» (٢٣) . قد يستقيم المنطق ، ظاهرياً ، إلى منطق كتابة إبداعية تنطق بتجربة الوجد وتستطعها ، ويكون التقيب في اللغة سبباً لمغاوير ذات لا تسلم أسرارها إلا للغة أخرى ، لغة داخلية صقيلة تمور في ملكوت الروح ولا تغادره ، فبيدة عن اليومى هى ، ونصية عن العادى والمألوف . إنها لغة أخرى لحيز محتجب ومغترب عن مألوف الكلام . مع ذلك ، فإن التبرير الفنى لا يلغى المسافة التقليدية ، ولا يسمح بلقاء موعود بين الكاتب والقارئ . يظل إدوار الخراط ، رغم جهده الإبداعي ، صانعاً للكلام ، يصنع قولاً يبعد القارئ ويضع بينها مسافة ، أى أنه يصنع المسافة في صنع القول ، لكنه يكتب لقارئه يسكن فيه ويساكنه ، تاركاً القارئ يتطلع مبهوراً إلى أسلوب لا يصله . وإذا كان الأرسوزى يقول سراً : «في البدء كانت الكلمة» ، ويتعلم الكلمة ثم يخلقها ، فإن إدوار الخراط يعلن في أسلوبه : «في البدء كانت المسافة» ، فيكتب لقارئه يؤمن بالسحر والساحر ، تاركاً القارئ العادى يتعلم في قادم الأيام . والمسألة هنا تدور بين التحرر والقيّد ، ولغة النثر نفى للقيّد اللغوى المتوارث ، الذى يحجب الواقع ويذكر بلغة الكهان .

وربما تشير أسلوبية الخراط إلى المفارقة التى تسكن الكاتب ، حتى إن كان عدواً للمرتبة ومقاتلاً في سبيل عالم تعمه المساواة . في استهلاله لرواية (أم سعد) يكشف غسان كنفانى عن احترامه العميق لأم سعد ، التى تقاثل سعياً وراءه ورغيف لا تحذله الكرامة ، بل إن غسان يعترف راضياً بالدروس الأخلاقية والمعنوية والوطنية التى تعلمها من هذه المرأة البسيطة . مع ذلك ، فإن غسان عندما يكتب ، مستلهاً تجربة أم سعد ، فإنه يكتب بلغة المدارس الأدبية المسيطرة ، لا بلغة أم سعد . يكتب وفقاً لقواعد النحو والصرف والإنشاء التى تواضعت عليها المدارس والجامعات الرسمية ، لكنه يكتب عن أم سعد بلغة يعرفها الناقد الأدب أكثر مما تعرفها أم سعد . ولعل هذه المفارقة تكشف الفرق بين لغة الشعب الطليقة ولغة المدارس المقيّدة ، وتجبر عن أصول فلسفة تعليمية مسيطرة تباعد بين قواعد اللغة وأحوال الحياة اليومية . لا يصدر استبداد المثقف عن حالة المرتبة بقدرما يصدر عن فلسفة تعليمية تنتج المرتبة في إعادة إنتاج الفروق الاجتماعية .

الاستبداد والفن الملاذ :

الحديث عن الاستبداد حديث عن الحرية ، ولكن بشكل آخر . ووجود الظواهر المتناقضة يعادل وجود الصراع القائم بينها لا أكثر . وهذا الأمر يجعل الكتابة المتحررة تشق عناصرها من واقع الصراع مع ما هو مختلف عنها ؛ ويدفعها إلى طرح إشكالية كتابية جديدة . تكون الحرية فيها عنصراً داخلياً في علاقات الكتابة جميعها . فليس المطلوب كتابة تدافع عن موضوع الحرية ، كما لو كانت علاقة خارجية ، إنما المطلوب ممارسة الحرية في الكتابة . ولعل الفرق بين الموضوع وممارسته هو الذى أنتج المفارقة المساوية التى سكنت والواقعية الاشتراكية . فلقد حاولت تلك الواقعية الدفاع عن الحرية وهى مرعونة إلى جملة من الأقايم الساكنة ، التى تعقل الحرية قبل أن تطلقها ، والتى تمثّل في تجريد شكلان محتضن ثلاثة عناصر جاهزة : الصراع الطبقي ، البطل الإيجابي ، والنهاية المتفائلة . وكانت بذلك تند الفن وهى تظن أنها تبعته ، نامية أن وجود الفن يساوى الوجود الحر للفن ؛ أى غمره على التعاليم الشابتة جميعها . وبهذا المعنى ، لم يكن «أدب الواقعية

ويقول أيضا إن الكتابة الكاملة تثبت الواقع القائم ولا توحى بإمكانية وجود واقع مختلف . وهذا ما يجعل التخيل ، في المنظور السلطوي ، لئمة وهرطقة .

في مقابل هذا الخطاب الكهنوتي يقف الفن الأصيل ، يستوى في ذلك الشعر والمسرحية والرواية واللوحة الفنية والقطعة الموسيقية . . . تقف ممارسة أخرى تعطي قولها في صور فنية ، يتداخل فيها الواقع بالتخيل ، وتختلط فيها الأزمنة ، ويظهر فيها الحاضر ويتراءى المستقبل ، فلا مكان للفول المخلق ولا موقع للأزمنة المغلفة . تقف الصورة الفنية خامضة وفيها ما هو قريب من الأحجية . وهي في هذا الغموض تحاور القارئ وتدعه يستبطن فكره ويبحث عن سؤال . لا تشير الأحجية في العمل الفني إلى اللب ، وإن كان فيها بعض اللعب ، وإنما تشير إلى الطبيعة الحوارية التي لا يكون العمل الفني موجوداً إلا بها . ويفضل هذه الطبيعة يلتقي منتج العمل الفني بمستقبل (يكسر الباء) عمله ، فيكون العمل موضوعاً لحوار وموضعاً لحوار . يتراجع التلقين وعصا العاراف الغليظة ، ويتوحد الفنان مع قارئه بحثاً عن زمن بديل . ليست أحجية العمل الفني إلا ذلك الإنجاء الناتج عن ممارسة تسائل الواقع وتقول أكثر مما يقول . وهذا «الأكثر» يبرز القارئ من زمن الواقع المختصر ويحضره على التفكير بأزمنة أخرى .

يعتمد الخطاب السلطوي على قول أحادي الدلالة ، على استبعاد المضمون إن صح القول . وهذا الاستبعاد الذي يختصر الواقع إلى بلاغة هو أساس رفض التجريب والتجربة وكل ممارسة عملية مجعدة ، فردية كانت أو جماعية . تصبح اللغة مرجع الواقع وضامن الحقيقة ، فالواقع يوجد بقدر ما تسمح له اللغة بالوجود ، والحقيقة تتشكل وفقاً لقواعد اللغة . إن سمات الخطاب الاستبدادي تحدد الفرق بين البلاغة والشعرية ، إذ الأولى قول ينفي الإنسان ويصادر عقله ، وإذ الثانية قول يعيد الاعتبار إلى العقل والإنسان والرغبة الطليقة .

ويبدو الفن ، برغم عظمتة ، مجالاً هشاً للتحرر . إن كان الفن حرية مرغوبة فما يقمع الفن حقاً رغباته منذ زمن في آلة أثيلة تدمر الفن والفنان ، لأن فاعلية الفن تصدر عن فاعلية من يعترف به .

الاشتراكية سلطوياً في مضمونه - خدمة طبقة مسيطرة - إنما كان سلطوياً في منظوره الأدبي العام .

وقد يبدو ، ظاهرياً ، أن مفهوم حرية الفن «أى الفن» يرتبط بالشكل ويقتصر على التجريب الشكل ، غير أن الأمر يتجاوز الشكل ويصل مباشرة إلى الموضوعية التاريخية للعمل الفني ، إذ لا يمكن لهذا العمل أن يحتضن علاقات الواقع إلا إذا كان متحرراً من كل مرجع معياري ، سياسياً كان أو أيديولوجياً ، لأن الفن لا يتحدد بما أراد أن يكون بل بالموضوعية التي يقولها . ولذلك فإن مفهوم الحرية يُجمل إلى الحقل المعرفي وموضوعية المعرفة قبل أن يشير إلى مقوله سياسية . فالفن لا يقول الحقيقة إلا إن كان حراً . ولا يكون فناً إلا إن قال الحقيقة . ولذلك فإن تاريخ الفن العظيم هو تاريخ صراعه ضد عوالم الاستبداد . وحقيقة الأمر ، أن تاريخ الفن هو تاريخ تكون بوصفه موضوعاً مستقلاً يحمل اسم الفن . فالسلطات المستبدة ، قديماً وحديثاً ، ترجع أشكال الكتابة كلها إلى كهنوت سلطوي . تلذّب اللغة والشعر والفقه والقانون والرسوم في هواء السلطة ، ويظل مرجع كل عنصر خارجاً عنه مقيداً بكنهوت سرمدى أو عارض . وإذا كان شوق الإنسان السرمدي التحول من موضوع عُقل ومبهم إلى ذاتية مستقلة ، فإن نزوع الفنون الانتقال من قول تابع إلى قول أصيل ، قول تسجعه علاقات الفن بدون قسر خارجي . بدور الأمر بين الواحد والمتعدد ، الواحد قانع في سكونه وساكن في قوله ، والمتعدد مرن ومتغير ويعشق التجربة لأنه يكره الثبات .

تتسم الكتابة السلطوية بصوت أحادي يضع ذاته فوق الأزمنة . صوت كامل لا يحتمل التأويل وتعددية القراءة ولا يقبل بالمفركة . فالحركة تغير والكامل لا يقبل بالتغير . وزمن الكامل يعدم كل الأزمنة والمستقبل أول من يقع عليه الإعدام . وبما أن الظواهر تتعرف بتناقضها ، فإن وجود الكامل يستدعي وجود الناقص ، بدءاً بالتلميذ «الذي لا عقل له» وصولاً إلى قارئ عام جدير بالتلقين والاستظهار . تحدد علاقة الكامل بالناقص شكل اللغة بينهما . فتكون لغة شفافة لا تقام فيها ، لأن الكامل لا يقبل بالاجتهاد والاحتمال . وفي هذا كله يقول الكامل المفترض واقعه ، فيكون سرمدياً لأنه أفضل العوالم ،

الهوامش :

- ١ - أنظر : G. Thomson: *Marxism and poetry*, Lawrence & Wishart London, 1975, P. 41.
- ٢ - المرجع ذاته . ص : ٤٢ .
- ٣ - أنظر : J. Belkhir: *Les Intellectuels et le pouvoir* Eds: Anthropos, Paris, 1981, P. 24.
- ٤ - المرجع السابق . ص : ٣٧ .
- ٥ - عبد المجيد زراقات : *الشمع الأموي بين الفن والسلطان* ، دار البحث ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٧٦ .
- ٦ - حسن حنفي : *من العقيدة إلى الثورة* ، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص : ١٠ .
- ٧ - خالد زيادة : *كتاب السلطان* ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩١ ، ص ٢١٤ .
- ٨ - فرج فودة : *قبل السقوط* ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٤٥ .
- ٩ - قضايا وشهادات ، العدد الثالث ، شتاء ١٩٩١ ، قبرص - دمشق ، ص : ٢٤١ - ٢٤٠ .
- ١٠ - الحسين بن أمير المؤمنين المتصور بالله القاسم بن محمد بن علي ، *الدار اليمنية* ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ٦٨ .
- ١١ - المرجع السابق ص : ٦٩ .
- ١٢ - أنظر : P. Bourdieu: *homo academicus*, Eds: de Minuit, Paris, 1984, p. 57.
- ١٣ - أنظر : J. Belkhir: *l'intellectuel, l'intelligentsia, et les manuels*. Eds: Anthropos, 1983, p: 189.
- ١٤ - أنظر : J. Rancière: *Le maître ignorant*. Eds: Fayard, Paris, 1987, p. 9-20.
- ١٥ - أنظر : P. Freire: *Pédagogie des opprimés*, Maspéro, Paris, 1980 p: 50- 57.
- ١٦ - توفيق الحكيم : *زهرة العمر* ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص : ١١ .
- ١٧ - ناجي نجيب : *توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة* ، دار الهلال ، ١٩٨٧ ، ص : ١٤٩ .
- ١٨ - زكي الأرسوزي ، *المؤلفات الكاملة* ، المجلد الثامن ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص : ٤١٤ .
- ١٩ - المرجع السابق . ص : ٤١٥ .
- ٢٠ - طه حسين ، *حديث الأربعاء* ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ص : ٥ .
- ٢١ - المرجع السابق . ص : ٧ .
- ٢٢ - مصطفى صادق الرافعي : *تحت راية القرآن* ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ١٢١ .
- ٢٣ - إدوار الخراط : *الزمن الآخر* ، دار شهدي ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٦٤ .



تمثيل التابع

والمحاورون الأنثروبولوجيون

إدوارد و. سعيد*

قدمت هذه الورقة لأول مرة ضمن إطار إحدى جلسات الاجتماع السنوي السادس والثمانين لاتحاد الأنثروبولوجيين الأمريكيين في شيكاغو في ٢١ نوفمبر ١٩٨٧ ، وذلك بناء على دعوة من الأستاذة الدكتورة كاثرين فيرديري الأستاذة بجامعة جونز هوبكنز التي أدين لها بالكثير من الشكر والعرفان . ولقد كان عنوان الجلسة «محاورو الأنثروبولوجيا : إدوارد سعيد وتمثيلات التابع» ورأسها ونظمها الأستاذ الدكتور ويليام روزييري (من نيوسكول) و طلال أسد (من هل) اللذان اشتركا في المناقشة أيضاً . وقد اشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور أن ستولر وريتشارد فوكس وريتاتور روزالدو وبول رينبو . وأود أن أعبر عن عميق امتنان لما أبدوه جميعهم من تعليقات وملاحظات قمت بإدخال بعضها في هدوء في النص المنقح . وهناك أيضا عدد من الملاحظات التي تفضلت الأستاذة الدكتورة ليلي أبو لغد بإبدائها ، كما أود أن أعرب عن امتنان للأستاذة الدكتورة ديورا بول (ميتسيجان) لما أبدته من مقترحات قيمة

وكرينيكال إنكويري، ١٥ (شتاء ١٩٨٩)
Critical Inquiry 15 (Winter 1989)

* إدوارد سعيد هو أستاذ الآداب الإنجليزية والمقارنة بجامعة كولومبيا .
نشر هذا المقال بمجلة كرينيكال إنكويري Critical Inquiry تحت عنوان
Representing the Colonized: Anthropologies Interlocutors,
وقام بترجمته حازم عزمي المعيد بقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة ،
فرع بني سويف .

المفهوم . فقبل الحرب العالمية الثانية كانت الكلمة تدل على سكان العالم غير الغربي ، غير الأوروبي ، هؤلاء الذين تمكن الأوروبيون من إخضاعهم لسيطرتهم فضلاً عن احتلال أراضيهم .

ومن هنا نرى أن ألبرت ميمي Albert Memmi يضع المستعمر (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) والمستعمر (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) في عالم فريد من نوعه له قوانينه وأوضاعه الخاصة به ، في حين نرى فرانز فانون Frantz Fanon في كتابه (معدبوا الأرض) The Wretched of the Earth يتحدث عن المدينة المحتلة بوصفها مقسمة إلى شطرين منفصلين لا يتواصلان مع بعضها البعض إلا عبر منطقتي العنف والعنف المضاد . وعندما صارت أفكار ألفريد سوفي Alfred Sauvy عن العوالم الثلاثة جزءاً من المؤسسة الاجتماعية ، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق ، أضحت مصطلح «التابع» مرادفاً لمصطلح «العالم الثالث» .

يبدو أن الوجود الاستعماري للقوى الغربية ظل قائماً في مناطق عديدة من أفريقيا وآسيا اللتين استقل الكثير من بلدانها في فترة الحرب العالمية الثانية تقريباً . ذلك أن فكرة «التابع» لم تكن جزئية تاريخية انتهت مع حصول الدول المحتلة على حق السيادة القومية ، بل هي فئة يصف تحتها سكان الدول حديثة الاستقلال ، مثلهم في ذلك مثل رعايا المناطق التي لا زالت مستعمرة من الأوروبيين الذين استقروا فيها . وهكذا قدر للعنصرية أن تظل قوة كبيرة لها آثارها المدمرة في الحروب الاستعمارية قبيحة الوجه ، وفي داخل أنظمة الحكم المسلطة . ولذلك حملت تجربة الاحتلال الكثير من المعاني لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التي لم يكن لرحيل الشرطي الأبيض وإنزال آخر علم أوروبي — وأنا هنا أعيد صياغة ما قاله فانون — أثر في إنهاء تبعيتها للغرب وتخربها من سلطانه . ذلك أن الوقوع في شباك الاحتلال كان قدراً آثاره مزمنة ونتائجه ظلمة إلى حد بعيد ، خصوصاً بعد الحصول على الاستقلال القومى . وهكذا تشكل واقع التابع من خليط من الفقر والاعتماد على الغير والتخلف والعديد من أمراض السلطة والفساد ، بالإضافة طبعاً إلى بعض الإنجازات الملحوظة في مجالات الحروب وعو الأمية والتنمية الاقتصادية . لقد تمكن

تتبع المفردات الأربع الرئيسية في عنوان هذه الملاحظات من مجال مضطرب بعض الشيء وغير مستقر . فعل سبيل المثال يصعب الآن إن لم يكن مستحيلاً أن نتذكر وقتاً من الأوقات لم يتحدث الناس فيه عن وجود أزمة في التمثيل . وكلها عن الباحثون بتحليل هذه الأزمة ومناقشتها بدا أصل نشأتها أكثر قدماً . إن آراء ميشيل فوكو Michel Foucault تبدو صياغة أكثر إحكاماً . ولا أقول أكثر جاذبية — للفكرة نفسها التي نجدتها في أعمال مؤرخين أدبيين من أمثال إيرل واسرمان Earl Wasserman واريك أويرباخ Erich Auerbach وم . هـ . أبرامز M. H. Abrams ، هذه الفكرة التي تقول إنه مع تصدع الصورة الكلامية للاتفاق الجساعي في الرأي فقدت الكلمة مصداقيتها بوصفها وسيطاً شفافاً يتبدى من خلاله سرّ الذات . وفي المقابل برزت اللغة جوهراً معتماً غامضاً وإن اتصف بتجريد غريب ، ومن ثم صارت اللغة منذ ذلك الحين موضوعاً للدرس الفقهي . واستعصت على أي محاولة لتمثيل الواقع على نحو يركز على المحاكاة ، وأخذت في العمل على تحييد هذه المحاولات .

ففي عصر نيتشه Nietzsche وماركس Marx وفرويد Freud لم تقتصر التحديات التي تواجهها محاولات تمثيل الواقع على الوعي بالأشكال والأعراف اللغوية ، بل صار لازماً عليها أيضاً أن تواجه ضغوطاً من قبل قوى أخرى تجاوز حدود الذات والقدرة البشرية ، بل تجاوز الحدود الثقافية أيضاً ، وأعطى بهذا قوى الطبقة ، واللأوى ، والنوع ، والعرق والبنية . أمّا عن أحدث هذه القوى من تحولات في مفاهيمنا القديمة فحدث ولا حرج ، إذ إن تلك الماهيات التي كانت في الماضي تدخل ضمن نطاق الثوابت ، كالمؤلف والنص والمحسوسات ، صارت اليوم من قبيل الأشياء التي لا يمكن الإدلاء برأى قاطع فيها . إن تمثيل أحد الأشخاص أو حتى تمثيل شيء ما قد صار من قبيل المحاولات الملهقة التي تتسم بالتعقيد والصعوبة البالغين . أمّا التكهن بنتائج هذه المحاولة على نحو قاطع وحاسم فيكاد أن يكون ضرباً من ضروب المستحيل .

أمّا فكرة التابع أو المستعمر The Colonized ، وهي ثانية المفردات الأربع الرئيسية ، فهي الأخرى لا تبرا من تذبذب

واتكالمها عليه . فضلاً عن اضطهاد الفلاحين والتلاعب بأقدار تلك الشعوب ومحاولة توجيه سياساتها ، بحيث تجرد في ذلك الأغراض التوسعية الغربية . وسرعان ما أثمر هذا الوعي العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الماركسية أو المناهضة للإمبريالية، وهو ما تجده على سبيل المثال في أعمال إريك ولف Eric Wolf وفي دراسة وليام روزبري William Roseberry (القهوة والرأسمالية في الأنديز الفنزويلية) Coffee and Capitalism in the Venezuelan Andes ودراسة جون ناش June Nash (نحن نأكل الناجم والناجم نأكلنا) We Eat the Mines and the Mines Eat us ودراسة ميكائيل توبسج Michael Taussig المسماة (الشيطان وصناعة السلع في أمريكا الجنوبية) The Devil and Commodity Fetishism في أمريكا الجنوبية ism in South America بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى . ولقد واكب هذه الحركة المضادة العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الأنثوية ، وذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال دراسة إميل مارتن (المرأة في الجسد) The Woman in the body ودراسة ليلي أبو لغد Lila Abu - Lughod (العواطف المحجبة) Veiled Sentiments ، كما واكب هذه الحركة أيضاً بعض الدراسات في الأنثروبولوجيا التاريخية ، مثال عليها كتاب ريتشارد فوكس Richard Fox (أسود البنجاب) Lions of the Punjab ، بالإضافة إلى أعمال أخرى تتصل بالصراع السياسي المعاصر : جين كوماروف Jean Comaroff (جسد القوة وروح المقاومة) Body of Power, Spirit of Resistance والأنثروبولوجيا الأمريكية (انظر على سبيل المثال دراسات سوزان هاردنج Susan Harding عن التطرف الديني ، بالإضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية ذات الاتجاه الرفض المتشكك ، وانظر دراسة شيلتون دافيز Shelton Davis (ضحايا المعجزة) Victims of the Miracle) .

أما الاتجاه الرئيسي الثاني فيتمثل في أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة Postmodern Anthropology وهو الاتجاه الذي يضم بشكل عام الدارسين المتأثرين بالنظرية الأدبية ، أو على نحو أكثر دقة واضعي النظريات الحديثة في مجالات الكتابة والخطاب وأنماط السلطة ، من أمثال فوكو Foucault ورولان

التايكون من تحرير أنفسهم على أحد المستويات ، ولكنهم على مستوى آخر ظلوا ضحايا لماضيهم .

وبعبارة من دلالات الأسى تجاه الذات وخضوعها المطلق ، فإن مفهوم «التابع» قد اتسع ليجتري نوعيات أخرى من البشر مثل النساء والطبقات المغلوبة على أمرها والأقليات القومية ، بل حتى أصحاب التخصصات الأكاديمية الفرعية أو الهامشية . وسرعان ما صيغت حول مفهوم «التابع» العديد من الألفاظ والعبارات التي تؤكد كلها هامشية تلك الفئة من البشر وثانويتها ، فهم على حد تصوير ف. س. نايبول V.S. Naipaul الساخر أناسٌ قدّر لهم أن يكتفوا باستخدام التلفون دون أن يجترعوه قط . وهكذا ظلت مكانة «التابعين» دائماً هامشية قوامها الاعتماد على الغير ، وظل الجميع على نظرتهم إليهم باعتبارهم شعوباً متخلفة أو على أفضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علماً وقوة ، فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا يتنازعه في ذلك منازع . وبعبارة أخرى فإن العالم قد ظل على ما كان عليه من انقسام إلى سادة وتابعين ، فإذا كان تصنيف الإنسان الأدنى قد اتسع ليشمل نوعيات جديدة من البشر داخل إطار عصر جديد ، فما هذا إلا دليل جديد على سوء حظ ذلك الإنسان المتص ، إذ صار انطباق صفة «التابع» على أحد الأشخاص يعني بالضرورة انتماء إلى العديد من الماهيات المختلفة ، تلك الماهيات التي تنتمي بدورها إلى بقاع وأزمنة مختلفة ومتفرقة ، وإن اشتركت جميعها في واقع واحد ألا وهو واقع الدونية .

أما بالنسبة للأنثروبولوجيا بوصفها تصنيفاً (أو مقولة) فأنظروا في غير حاجبة إلى مثل لكي يضيف جديداً إلى ما كتب أو قيل عن الأزمة الراهنة التي يعانيها هذا العلم أو على الأقل تعانيها بعض فروع . وبشكل عام يمكننا هنا أن نشير إلى اتجاهين في هذا البحث ، أحدهما هو ذلك الاتجاه الذي تولد عن مجال الآراء العلمية خلال العشرين عاماً الماضية تقريباً ، وهو الاتجاه الذي يدعو إلى الوعي بدور المؤسسة الاستعمارية الغربية في توجيه مسار دراسة المجتمعات «البدائية» وتصويرها ، تلك المجتمعات غير الغربية والتي دونها تقدماً . ولقد تمثل هذا الدور الاستعماري في محاولة استغلال الغرب لتلك المجتمعات

فروعها في عصرنا الحالي ، ولكنه بالتأكيد أكثر خطورة واستحقاقاً بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا . وقد عبّر ريتشارد فوكس عن هذا المعنى في عبارة موجزة ، إذ قال :

« تبدو الأنثروبولوجيا اليوم من الناحية الفكرية وقد تهددها الخطر نفسه الذي يهدد الأنثروبولوجيين أنفسهم : التحول إلى نوع أكاديمي منقرض . فمن الناحية المهنية يتمثل هذا الخطر في تناقص فرص العمل المتاحة وانخفاض عدد البرامج الدراسية في الجامعة ، وقلة الدعم الموجّه لخدمة البحوث الأنثروبولوجية إلى غير ذلك من مظاهر التدهور التي طرأت على المكانة المهنية للمشتغلين بالبحث الأنثروبولوجي . أمّا الخطر الفكري فينبع من داخل التخصص نفسه ، إذ ها نحن أمام خلاف بين وجهتي نظر في مسألة الثقافة [وهما اللتان يعرفهما فوكس بالمادية الثقافية Cultural materialism وعلم الثقافة Culturology] لنكتشف أنّ بينهما من الخصائص المشتركة ما يزيد عن الحد وأن أوجه الخلاف بينهما أقل من اللازم . »

وإنّه لمن قبيل الأمور المألوفة والثرية بالمعاني ، أنّ كتاب فوكس الشهير (أسود البنجاب) Lions of The Punjab الذي سُقّت منه هذه العبارات يتفق مع باحثين آخرين تعرّضوا بالدراسة والتشخيص لـ «مرض العصر» الذي تعاني منه الأنثروبولوجيا - ذلك أنه بالفعل مرض فيها اعتقد - أقول إنّ فوكس يتفق مع هؤلاء الباحثين أمثال شيري أورتر Sherry Ortner في أنّ البديل الناجع يتمثل في استخلاص وسائل التطبيق من التطبيق الفعلي ذاته ، بحيث يدعم هذا البديل ذخيرة من المفاهيم مثل فرض السيطرة Hegemony إعادة الإنتاج الاجتماعي Social reproduction والأيدولوجيا ، وهي مفاهيم مقبّسة من باحثين آخرين غير أنثروبولوجيين أمثال أنتونيو غرامشي Antonio Gramsci وروغند ويليامز Raymond Williams وآلان تورين Alain Touraine وبير بورديو . ومع هذا يقلّل الانطباع بأن هناك تأثيراً عميقاً للصيغة الإنهاكية Paradigm - exhaustion التي أشار إليها كون Kuhn والتي تبدل ملحّة ، وهو ما يُؤنّر في اعتقادي بمراقب

بارت Roland Barthes وكليفورد جيرتز Clifford Geertz وجاك ديريدا Jacques Derrida وهابيدن وايت Hayden White . ولشد ما كان تأثري إذ لم أر سوى نفر قليل من الباحثين الذين أسهموا في مجموعات الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة مثل (كتابة الثقافة) Writing Culture و (الأنثروبولوجيا منهاجاً للنقد الثقافي) Anthropology as Cultural critique - أقول إنّني لم أجد سوى عدد قليل من هؤلاء الباحثين يطالبون صراحة بوضع نهاية للأنثروبولوجيا ، بينما نجد على سبيل المثال أنّ عدداً من المدارس الأدبيين يوصون بالشئ نفسه بالنسبة لمفهوم الأدب . لكن الذي أثار تعجبى حقاً هو أنّي لم أجد سوى قلة من الأنثروبولوجيين الذين تلقى كتاباتهم صدًى خارج نطاق أهل التخصص - أقول إنّني لم أجد سوى قلة من هؤلاء الباحثين لا يخفون رغبتهم في أن تكون الأنثروبولوجيا والنصوص الأنثروبولوجية أكثر توجهاً ناحية الأدب والنظرية الأدبية ، من حيث الأسلوب والرؤية ، وفي أنّ يتفق الأنثروبولوجيون وقتاً أطول في التفكير في أمر النصية Textuality بدلاً من إزهاق أذهانهم في أمر انتقال الصفات عن طريق الأم Matrilineal descent وبحيث تحتل قضايا البريطانيات الثقافية موقعاً حيوياً وأكثر أهمية في أبحاثهم ، من اعتبارات أخرى من قبيل التنظيم القبلي والاقتصاد الزراعي والتصنيف البدائي .

لكن هذين الاتهامين يخفّقان في التعبير عن مشاكل أكثر عمقا وخطورة يواجهها علم الأنثروبولوجيا في وقتنا الحاضر . فإذا تغاضينا عن المناقشات والسجلات العلمية المهمة التي تشهدها بعض التخصصات الأنثروبولوجية الفرعية ذات الطبيعة الخاصة ، مثل الدراسات الأنديزية والديانات الهندية ، أقول إنه لو انصرفنا مؤقتاً عن النظر في هذه الأمور ، فسوف نجد أنّ الباحثين الأنثروبولوجيين من أنصار الاتهامات الماركسية والمضادة للإمبريالية وما وراء الأنثروبولوجية - meta-anthropological من أمثال جيرتز وتوسيج وولف ومارشال شالينز Marshall Shalins وجوهانز فايبان Johannes Fa-bian وغيرهم ، يعبرون في أعمالهم الحديثة عن داء متاصل يهدد المكانة الاجتماعية والسياسية لعلم الأنثروبولوجيا كله . وقد يكون مثل هذا الداء من سمات العلوم الإنسانية بمختلف

شديدة الخطر بالنسبة لكثافة الأنثروبولوجيا بوصفها حقلاً من حقول المعرفة .

وأظن أيضاً أنه يوجد في وقتنا الحالي مخاوف (لها أسبابها المقتنعة) من أن أنثروبولوجي اليوم لم يعد بإمكانهم أن يمارسوا أنشطتهم السابقة بالسهولة نفسها في الأماكن التي كانت إبان العصر الاستعماري حقلاً خصباً لتجاريمهم . وفي هذا بلا شك تحدٍ سياسي للإثنوجرافيا في مناطق كان الأنثروبولوجي فيها حتى عهد غير بعيد متمتعاً بنفوذ لا بأس به . لقد تابعت ردود الأفعال تجاه ذلك الوضع الجديد ، ففي حين لاذ البعض بالسياسات النصية أخذ فريق آخر يستعمل العنف الناتج من المجال بوصفه موضوعاً من موضوعات نظرية ما بعد الحداثة Postmodern Theory ، في حين نجد فريقاً ثالثاً يستعمل الخطاب الأنثروبولوجي لكي يقيم عليه نماذج لما يطرأ على المجتمع من تغييرات وتحولات . على أننا لا نجد في أي من هذه التوجهات الثلاثة الثيرة المخالفة نفسها بخصوص مستقبل الحقل الأنثروبولوجي ، التي نجدتها فيها كتبه العلماء المسهمون في كتاب (إعادة اختراع الأنثروبولوجيا) Reinvent Anthropology الذي كتبه ديل هائمز Dell Hymes هي الثيرة التي نجدتها أيضاً في كتاب ستانلي دايمنود Stanley Di-amond المهم (البحث عن البدائية) In Search of the Primitive ، وكلا المرجعين من الكتب التي صدرت منذ جيل أكاديمي مضى .

وأخيراً نصل إلى كلمة «المحاورين» . وهنا أيضاً أجلتني في دهشة من مدى عدم ثبات مفهوم «المحاور» ، بحيث نجد أن دلالة الكلمة قد انقسمت على نحو عرن إلى معنيين مختلفين تمام الاختلاف . فمن ناحية نجد أن للكلمة أصددها يرجع أصلها إلى مرحلة الصراع الاستعماري حيناً كان المستعمرون (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) يبحثون عن «مفانوس مقبول»- inter-locuteur Valable بينما استمر المستعمرون (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) في بحثهم اليائس عن حل لمشكلتهم حتى وجدوا أن كل محاولاتهم للتوافق مع التصنيفات التي وضعتها السلطات الاستعمارية هي محاولات محكوم عليها بالفشل ، ومن ثم وصلوا إلى الإيمان بأن الحل العسكري وحده هو الذي سيغير

باريس ولندن على التعامل معهم بشكل جذري بوصفهم محاورين لهم مصداقيتهم . وهكذا كان المحاور في ظل المشهد الاستعماري أحد أسرين لا ثالث لها ، فهو إما أن يكون شخصاً طبعاً ومهادناً- ينتمى إلى تلك الفئة التي كان الفرنسيون في الجزائر يسمونها «المنظورة» evolve أو «المميز» notable والقائد Caïd (ولقد أطلقت جبهة التحرير تسمية -beni-wewé أو عبد الرجل الأبيض على الذين ينتمون إلى تلك الفئة) ، أما الخيار الثاني فيتمثل في أن يكون المحاور أيضاً هو المثقف الوطني الذي تحدث عنه فانون ، والذي كان يرفض مجرد الحوار ، مؤمناً أن الهجوم السريع والعنيف في بعض الأحيان هو نوع الحوار الوحيد الذي يمكن إجراؤه مع القوى الاستعمارية .

أما المعنى الثاني لكلمة «محاور» فلا يحمل مثل تلك الإيحاءات السياسية ، إذ يكاد ينبع كلية من بيئة أكاديمية صرفة ، ولا أقول بيئة نظرية ، وهو على هذا الأساس يوحى بجو التجربة العملية بكل ما فيه من تعقيد ، وهندسة ، وضبط للمؤثرات . وفي هذا السياق يصبح المحاور شخصاً تم العثور عليه ، وهو يشير جلبة أمام الباب محدثاً إزعاجاً شديداً ، لا يتناسب مع الهدوء الذي يتصف به العلم أو التخصص ، ومن ثم يضطر أهل المعرفة أن يسمحوا له بالدخول لكي يتفاوضوا معه ، شريطة أن يقوم حارس البوابة بتفتيشه أولاً ليتم التأكد من عدم حيازته لأي مسدسات أو أحجار . أما نتائج عملية الترويض تلك فيذكرنا أيما تذكير بالعديد من المفاهيم النظرية المشابهة التي حازت شهرة ورواجاً كبيرين ، مثل مقولات باختين عن التعدد الحواري Dialogism والتعدد اللغوي Heteroglossia أو ما ذكره جورجن هابرماس Jurgen Habermas عن الموقف المثالي للكلام Ideal speech Situation والصورة التي رسمها ريتشارد رورت Richard Rorty في نهاية كتابه (الفلسفة و امرأة الطبيعة) Philosophy and the Mirror of Nature والتي نرى فيها مجموعة الفلاسفة وهم يتحاورون في قبة ونشاط داخل حجرة صالون أنيقة ومجهزة بكل سبل الراحة . وإذا كان هذا الوصف للمحاور يبدو كاريكاتورياً إلى حد ما ، فإنه على الأقل يصور ما يصيب هذا المحاور من مسخ وفقدان للذات حيناً يُطلب منه أن يتعاون مع

الأخريين ، وأن يندمج معهم بوصفه شرطاً أساسياً للاعتراف بهذا المحاور والدخول في حوار معه . إن ما أبغى قوله هنا إن مثل ذلك المحاور لا يعدو في حقيقته أن يكون كائناً معيلاً تم غسله وتقييمه بعناية ، حتى إذا ما وقع له ذلك استحلال شخصاً آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التي جاء لكي يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبير عن نفسها ، ومن ثم فقدت صورتها الحقيقية وصارت مسخاً مزيفاً . فلم يكن أحد في بادئ الأمر يعبر التفاتاً لمثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج «والسكان المحليين» الأخريين ، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون في النظر في أمرهم ومسحوا لهم بالدخول ، إذا جاز هذا التعبير . أما قبل ذلك فقد كان الإهمال والتجاهل نصيبهم بشكل أو بآخر ، مثل الحمد في الروايات الإنجليزية التي كتبت في القرن التاسع عشر ، فهم دائماً «موجودون» ولكن لا أحد يعياً بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء المنظر . لذا فإن تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالا للبحث والدراسة يستلزم تغييرهم بشكل جوهري وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف ، وهنا تكمن المفارقة .

إن الاستشراق ، وما يرتبط به من نظريات معرفية وأغاطة للخطاب ومناهج هي من قبيل الأشياء التي لا يمكن معاملتها معاملة الأشياء المادية مثل الأحذية ، فنرفعها عندما تبل ، ثم نتخلص منها ونستبدل بها أخرى جديدة حينما يجور عليها الزمن فتصبح غير قابلة للإصلاح .

ذلك أن الاستشراق بما له من كبرياء إرشيفي في عراخته ، وسلطة تنبع من داخل المؤسسة الاجتماعية ، واستمرارية ذات سلطة أبوية ، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد لأن هذه الصفات في مجموعها تمثل نظرة إلى العالم ذات ثقل سياسي كبير بحيث لا يمكن طرحها جانباً ، كما يحدث أحياناً مع بعض المعارف الإيستمولوجية . ومن هنا فإن الاستشراق في مفهومي بنية Structure نشأت وتبرعت في معمة السياق الإمبريالي ، بحيث عبرت هذه البنية عن الجناح المهيمن في هذا السياق ، فأخذت تدعمه بتوسيع مجاله ، ليس فقط بوصفه ضرباً من ضروب البحث العلمي ، بل أيضاً باعتباره ضرباً من الأيديولوجيا المؤيدة لهذا السياق . بيد أن الاستشراق قد تمكن من التعمية على هذا السياق وراء ما ساقه من مصطلحات علمية وجمالية . وهذه هي بعينها الأشياء التي حاولت أن أكشف النقاب عنها . فضلاً عن الفرضية التي طرحتها ، القائلة بأنه لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الإيستمولوجيا أو أي بنية من أبنية المعرفة أو المؤسسات الاجتماعية ، أقول لا يخلو شيء من هذا القبيل من أثر للعوامل الاجتماعية الثقافية والتاريخية والسياسية ؛ وهي عوامل تكسب كل حقبة من حقب الزمن طابعها الفريد المتميز .

لذلك يمكن القول هنا إن كل إعادة التقييم النظرية والمنطقية التي سقتها فيما تقدم ، تحاول جاهدة أن تبحث عن وسيلة للخروج من دائرة هذا الواقع الشائك . ففي محاولة للبحث عن استراتيجيات نصية عبقرية تغاير للهجمات الكاسحة التي تتعرض لها السلطة الإثنوجرافية من قبل فايان Fabian وطلال أسد Talal Asad وجيرار ليكلير Gerard Leclerc نجد أن

الآخرين ، وأن يندمج معهم بوصفه شرطاً أساسياً للاعتراف بهذا المحاور والدخول في حوار معه . إن ما أبغى قوله هنا إن مثل ذلك المحاور لا يعدو في حقيقته أن يكون كائناً معيلاً تم غسله وتقييمه بعناية ، حتى إذا ما وقع له ذلك استحلال شخصاً آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التي جاء لكي يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبير عن نفسها ، ومن ثم فقدت صورتها الحقيقية وصارت مسخاً مزيفاً . فلم يكن أحد في بادئ الأمر يعبر التفاتاً لمثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج «والسكان المحليين» الأخريين ، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون في النظر في أمرهم ومسحوا لهم بالدخول ، إذا جاز هذا التعبير . أما قبل ذلك فقد كان الإهمال والتجاهل نصيبهم بشكل أو بآخر ، مثل الحمد في الروايات الإنجليزية التي كتبت في القرن التاسع عشر ، فهم دائماً «موجودون» ولكن لا أحد يعياً بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء المنظر . لذا فإن تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالا للبحث والدراسة يستلزم تغييرهم بشكل جوهري وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف ، وهنا تكمن المفارقة .

وعند هذه النقطة أتوقف لكي أرد على أحد الانتقادات التي طالما وجهت إلى والتي كنت دائماً أتوق للرد عليها ، وأعني بها ما يقال عن أن محاولات تعريف ما يقدمه الآخرون من أتباع أوروبا لا تتعدى كونها شكلاً من أشكال الهجوم السلبي الذي لا يهدف إلى تقديم منهج أو طريقة معرفية جديدة ، بل يكتفى بالتعبير عن السخط واليأس من إمكانية التعامل على نحو جاد مع الثقافات الأخرى . والواقع أن هذه الانتقادات مرتبطة بمناقشته من قضايا فيما تقدم من صفحات . لذا ، وعلى الرغم من أنني لا أنرى الآن أن أقارع من انتقدون حجة بحجة ، سأحاول فيما يلي الرد على هذه المزاعم على نحو يتصل فكراً بالموضوع الذي نحن بصده الآن .

حينما وضعت كتابي (الاستشراق) Orientalism كان الهدف الذي وضعته نصب عيني هو أن أقدم منهجاً نقدياً مضاداً ، بحيث لا يقتصر هذا المنهج على محاربة أهداف الاستشراق بوصفه مجالا له محاوره المتصلة بالاقتصاد السياسي ، بل بحيث يمتد هذا الهجوم إلى السياق الاجتماعي

والدراسة من جانب التيارات الأنثروبولوجية المتفتحة الوارد ذكرها فيما تقدم . وهذا ما يتبدى على نحو خاص في أعمال هؤلاء العلماء الأنثروبولوجيين ذوى الأفكار التجديدية من أمثال ساهلينز Sahlins في كتابه (جزر التاريخ) Islands of History وولف في كتابه (أوروبا والناس الذين لا تاريخ لهم) Europe and the people without History . ولكم يبدو هذا الصمت مدوياً . على الأقل بالنسبة لي ، إذا ما عليك سوى أن تنظر إلى تلك الصفحات العديدة وقه ملاحظاتها فرضيات عميقة ومعقدة ، على نحو بالغ الإحكام ، تتضمنها أعمال باحثين في ما وراء النظرية ، أو أعمال ساهلينز وولف ، أقول إنه ما عليك سوى أن تفعل هذا حتى تبدأ فجأة في إدراكه كيف يمكن لصوت مؤثر وقوى ذى توجه استطلاعي وعبارة أنيقة وواعية أن يتحدث عن كل الأشياء ، فيحللها ويجمع عنها الأدلة ، فيخرج عنها بنظريات ويتفكر في أمرها - كل ذلك دون أن يتحدث عن نفسه هو . فأسئلة من قبيل «من يتكلم ؟» «ولأى سبب ؟» و«مع من ؟» هي كلها أسئلة لا نسمعها هنا ، فإذا حدث ذلك لأى سبب من الأسباب فإنها تكون حيثئذ إلى حد كبير أمراً من أمور «الخيار الاستراتيجي» وذلك على حد تعبير جيمس كليفرورد James Clifford عن السلطة الإثنوجرافية . أما تواريخ «الآخرين» وتقاليدهم ومجتمعاتهم ونصوصهم فلا ينظر إليها إلا باعتبارها أحد أمرين ، فهي إما أن تكون رد فعل لمبادرة غريبة - ومن ثم فهي بالتالي سلبية وإتكالية - أو أن تكون بعضاً من فروع الثقافة التي يختص بها في الأساس أبناء الصنوفة من «السكان الأصليين» . على أننى سوف أقف عند هذا الحد بالنسبة لتلك النقطة ، إذ أرغب هنا في العودة لسبر أغوار المجال الذي يحيط بحديثنا هنا .

ولعلكم قد ختمتم بما تقدم أنه لا يمكن لنا أن نجد دلالة جوهرية أو ثابتة للكلمات الأربع : «التمثيل» و«التابع» و«الأنثروبولوجيا» و«معاوريتها» ، فهي كلمات تبدو حائرة بين عدة معان محتملة أو في بعض الأحيان تنقسم إلى معنيين منفصلين . إلا أن أشد ما يلفت النظر بالنسبة للطريقة التي نجدناها عليها هو بالطبع حقيقة تأثيرها على نحو لانفكاك منه بعدة قيود وضغوط - وهي أشياء لا يمكن تجاهلها . فمعها حاولنا أن نستخدم الأيديولوجيا بعنف ، فلن يمكننا انتزاع كلمات

هذه الاستراتيجيةيات قد وصلت إلى طريقة تقوم من خلالها بزعزعة الشق الأنثروبولوجي إلى الماضي بعد أن بدأت من تفادى ما به من تداخلات ، وأرهقها ما وجدته عليه من صراعات قائمة لنقل إنها تبنت رد فعل استيطاني أو جمالي ، وتفسيرات زائدة عن الحد . أما الاتجاه الثاني - وهو الذي سنسميه هنا برد الفعل البراجماتي - فيركز بشكل أو بآخر على التطبيق في حد ذاته ، كما لو كان التطبيق جزءاً من الواقع لا يعكس صفوه الوسطاء والمصالح والمنازعات ، سواء السياسى منها أو الفلسفى .

أما في كتابي (الاستشراق) ، فلم أجد في نفس الرغبة في اللجوء إلى أحد هذين الخيارين غير الجمالين . ولعل ما كان يحول بيني وبين ذلك ، هو ذلك الشك الراديكالي الذي يراودني تجاه النظريات الطنانة والنزعات الإستعمارية الخالصة ، ولم أكن بقادر على أن أسليم نفسى كلية للرأى الذى يقول إن النقطة الأرشيدسية قد وجدت خارج حدود السياقات التي كنت أصفها ، وأنه من الممكن العثور على منهج تفسيري شامل يتحرك في تحرر تام من الظروف التاريخية المادية نفسها التي ينبع منها الاستشراق ، واستمد منها قدرته على الاستمرارية .

لذا فقد أثار اهتمامى على وجه خاص أن الأنثروبولوجيين ، لا المؤرخين على سبيل المثال ، هم الذين كانوا في طليعة من رفض قبول تلك الحقيقة القاسية التي لانفكاك منها والتي كان جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico أول من صاغها على نحو مفهم ومقتنع . وفي رأى أنه نتيجة لأن الأنثروبولوجيا في المقام الأول قد نشأت وتشكلت تاريخياً خلال الفترة التي شهدت المواجهة الإثنوجرافية بين المراقب الأوروبي المهيمن والسكان الأصل غير الأوروبي ذى المنزلة الأدنى الذى يقطن علماً بعيداً - أقول إنه نتيجة لهذا فإن أنثروبولوجى أواخر القرن العشرين يجيبون من يشك في مكانة تلك اللحظة من لحظات القوة والإمكانية بقولهم : «على الأقل هيا لنا لحظة أخرى» ، على أننى سوف أعود واستفيض في هذا فيما بعد .

وسوف يستمر هذا المنحى الاستطاردى لبعض الوقت ، حينما أعود مرة أخرى للحديث عما يبدو لي أمراً ناتجاً عنه ، وأخفى بهذا إشكالية المراقب التي لم تنل حقها من التحليل

من الخصائص الطلسمية السحرية . ذلك أنه يبدو صعباً على مستحيلاً ألا يدهش المرء لما يتمتعان به من طبيعة سحرية إن لم تكن ميتافيزيقية ؛ تلك الطبيعة التي جعلتها أكثر ملائمة لأغراض الفلاسفة والأنثروبولوجيين والمنظرين الأدبيين وعلماء الاجتماع ، يفعلون بها ما يشاءون من عمليات غريبة مخيرة . لكن الأمر الملهم بخصوص «الاختلاف والمغايرة» يتمثل بشكل عام في الطريقة التي يخصصان بها مؤثرات السياق التاريخي والديني . فالحديث عن الآخر في الولايات المتحدة الآن أمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة للأنثروبولوجي الأمريكي عن نظيره الهندي أو الفنزويلي مثلاً . ولقد ذهب جورج جوت Jorgen Goite في مقاله التسأل عن «أنثروبولوجيا الغزو» *The Anthropology of conquest* إلى القول بأن الأنثروبولوجيا غير الأمريكية برغم ما لها من طبيعة محلية «تصل على نحو حميم بالإمبريالية» ، فكم هي ضخمة وطاغية تلك القوة العالية التي تشع من الحضارة العالمية المسيطرة . ومن ثم فإنه يمكن لنا القول إن العمل الأنثروبولوجي في الولايات المتحدة لا يعنى فقط إجراء الأبحاث العلمية عن «المغايرة» و«الاختلاف» في بلد مترامي الأطراف ، بل يعنى أيضاً أن يقوم الباحث بدراسة مركزاً على الموقع في دولة ذات قوة وتفوق هائلين تلعب دوراً مهماً في العالم بوصفها قوة عظمى . وهكذا فإن تقديس «الاختلاف والمغايرة» والاحتراف بها على نحو محسوم يبدو اتجاهاً سيئ التأثير . ذلك أن مثل هذا الاتجاه لا يعنى فقط ما أسماه جونانان فريدمان Jonathan Friedman بـ «إضفاء الأبهة على الأنثروبولوجيا» حيث تتعرض المجتمعات لعمليات «التقييف» *Culturization* والتخصيص *Textualization* دون اعتبار للسياسة أو التاريخ ، بل يعنى أيضاً تملك العالم وترجمته من خلال عملية يصعب التمييز بينها وبين عملية تكسين الإمبراطورية ، وذلك بالرغم من كل ما تدعيه هذه العملية من نسيية ، وخبرة فنية وإخلاص استمولوجي . وإذا أصورغ عبارات على هذا النحو العنيف ، فإننا أعبر عن عجب مصدره أن كل ما قرأته عن الأنثروبولوجيا والاستمولوجيا والنضية والمغايرة - وهي قراءات تمتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ إلى النظرية الأدبية - أقول لا يأتي على أي ذكر للتدخلات الأمريكية الامبريالية باعتبارها أحد العوامل التي تؤثر في المناقشات النظرية . وقد يقول قائل هنا إنني قد ربطت بين

«التمثيل» و«الأنثروبولوجيا» و«التابع» من المشهد الذي تلصق به . ذلك أننا حينئذ لن نجد أنفسنا فقط في صراع مع الجو الدلالي المتقلب الذي تستحضره تلك الكلمات ، بل سنجد أنفسنا أيضاً قد عدنا في الحال إلى العالم الراهن ، حيث سنحدد ونتمركز في السياق الثقافي الذي يشهد إجراء العمل الأنثروبولوجي ، هذا إذا لم ينته المطاف بنا في عالم الأنثروبولوجيا نفسه .

ولطالما بدا لي مفهوم «الدنيوية» *Worldliness* مفهوماً معقداً ، ذلك لأنه يحصل في طياته معنيين : أولهما فكرة العالم الدنيوي في مقابل المفهوم المضاد وهو العالم الآخر ؛ وثانيهما هو ذلك المعنى الذي توحي به الكلمات الفرنسية *mondanite* على أساس أن الدنيوية ضرب من ضروب اللياقة الاجتماعية التي تتصف ببعض الحكمة ، حيناً يكون المرء رجلاً عربياً خبير الدنيا وعركته الحياة . ومن هنا فإن الأنثروبولوجيا والدنيوية وبكلا معنييهما يحتاج كلاهما للآخر . فالتشتت الجغرافي والاكتشاف الدنيوي والجهود المفسنة لاستعادة التواريخ السرية أو المخبوءة في النفس كلها خصائص تطبع البحث الإثنوجرافي بطابع الحيوية الدنيوية التي تتصف بصراحة ووضوح لاشك فيها . لكن الأنثروبولوجيا بما لها من سلطة وصرامة منهجية وخراطيم سلاية ونظم وصاية ومصادقية قد تراكم لديها حتى الآن أنواع كثيرة من الخطاب والشفرات وتقاليده التطبيقية ، حتى تحول هذا كله الآن إلى أنماط عدة «للأنثروبولوجية» . واقع الأمر أنه لم يعد للبراعة عمل في حديثنا اليوم . فإذا كنا نشك أن طريقة العمل السائدة في التخصصات العلمية جميعاً تعزل الباحث الشخص عن تقدره ، فإننا بذلك نقرر حقيقة تنطبق على كل أنواع الدنيوية العلمية ، وليست الأنثروبولوجيا استثناء في هذا الأمر .

والأمر في الأنثروبولوجيا يشبه ما يجري في مجال الأدب المقارن الذي اشتغل به ، لأن الأنثروبولوجيا تقوم في أساسها على حقيقة المغايرة والاختلاف ، على ذلك المعنى الوافر من كل ما هو غريب أو أجنبي ، أو على حد عبارة جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manly Hopkins «الانتعاش الداخلي» . ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان «الاختلاف والمغايرة» حتى الآن عدداً

الأنثروبولوجيا وفكرة الامبراطورية على نحو ظالم ومتعسف .
وأرد على هذا القائل بسؤال عن كيف - وأنا هنا أعنى الكيفية
فعلاً - وبني كان هناك انفصال بينهما . ولا أظنني أعرف متى
وقع هذا الانفصال على افتراض أنه وقع فعلاً . لذا بدلاً من
أن نفترض وقوع هذا الانفصال دعونا الآن ننظر ما إذا كان
موضوع الإمبراطورية مازال مهما للأنثروبولوجي الأمريكي ولنا
جميعاً بوصفنا متفكرين ومفكرين .

إن الواقع يبحث على الحزن والأسى ، فحقيقة الأمر أن
لدينا فعلاً أطماعاً عالمية واسعة وهو ما نعمل بالفعل من أجل
تحقيقه . فلدينا جيوش مسلحة وجيوش أخرى من العلماء
والباحثين المكلفين بمهام سياسية وعسكرية وإيديولوجية .
انظروا مثلاً إلى المقالة التالية التي توضح على نحو تام العلاقة
التي تربط بين السياسة الخارجية والآخر :

واجهت إدارة الدفاع Department of Defense
في السنوات الأخيرة العديد من المشكلات التي
تتطلب العون والمساعدة من جانب العلوم السلوكية
والاجتماعية . . . فلم تعد مهمة القوات المسلحة الآن
تقتصر على القتال والحرب بل جاوزت ذلك الآن إلى
مهام : إحلال السلام وتقديم المساعدات العسكرية
وحرب الأفكار . . . إلخ . وهذه المهام كلها تتطلب
تنهماً لطبيعة السكان الحضريين والريفين الذين يتعامل
معهم أفراد جيشنا - سواء كان هذا في ميدان القتال أو
في ميدان السلام ، فنحن في حاجة إلى معلومات عن
معتقدات الشعوب في مختلف بلدان العالم ، وعن
قيمهم ، وأهدافهم ومنظمتهم السياسية والدينية
والاقتصادية ، وأثر التغيرات المختلفة وعمليات التطور
على نظمهم السوسيوثقافية . . . وإليك الآن بعض
النقاط التي تتطلب الاهتمام ، بوصفها عواملاً في
استراتيجية بحثة تهدف لخدمة مؤسساتنا العسكرية .
المهام الأولية للبحث :

(١) طرق ونظريات العلوم الاجتماعية والسلوكية
في البلدان الأجنبية والتدريب عليها . . .

(٢) برامج لتدريب علماء الاجتماع الأجانب . . .
(٣) أبحاث في العلوم الاجتماعية يقوم بها علماء
محلون مستقلون . . .
(٤) تكليف عدد من الدراسات العليا الأمريكية
الكبرى في مجال العلوم الاجتماعية ببعض المهام في
المراكز الموجودة في المناطق الأجنبية . . .
(٥) إجراء العديد من الدراسات المتمركزة في
الولايات المتحدة والتي تعمل على الاستفادة من
المعلومات التي يجمعها الباحثون عبر البحار ، الذين
تدعمهم هيئات غير عسكرية . ويجب أن يتم تطوير
المعلومات والمصادر وطرق التحليل ، بحيث يمكن
استخدام المعلومات التي تم جمعها لأغراض معينة في
أغراض أخرى إضافية . . .
(٦) التعاون مع البرامج الدراسية الأخرى في
الولايات المتحدة وخارجها ، بحيث يدعم هذا على نحو
دائم إمكانية حصول أفراد هيئة الدفاع على المصادر
الأكاديمية والفكرية في العالم الحر .

من نافذة القول هنا إن النظام الإمبريالي الذي يغطي شبكة
واسعة من الدول ذات الوصاية والدول العميلة ، بالإضافة إلى
شبكة غايات لها من الثراء والقوة ما لم يسبق لجهاز امتلاكه من
قبل - أقول إن هذا النظام لا يغطي كل شيء في المجتمع
الأمريكي . فصحيح أن وسائل الإعلام مشبعة للغاية بالمادة
الأيديولوجية ، لكن من الصحيح أيضاً أن ليس كل الوسائل
الإعلامية بها القدر نفسه من التشبع . فعلى أن نعمل جهدنا
كله لكي ندرك الفروق بين الأشياء ونميز بينها ، ولكن علينا
أيضاً ألا ننفلت عن حقيقة مهمة : هي أن ما ألحقته الولايات
المتحدة من ضرر بالعالم كان شديداً وكبيراً ، لم يكن هذا الضرر
نتيجة فعال ربحان واحد ، أو اثنين من عينة كيرباتريك ، بل إن
هذا يعتمد بشكل كبير على الخطاب الثقافي وصناعة
المعلومات ، وعلى إنتاج النص ونشره ، والنصية . وفي عبارة
موجزة ، نقول إن هذا لا يرجع إلى الثقافة بمفهومها
الأنثروبولوجي العام ، على النحو الذي تدرس وتحلل به الثقافة
والنصية في دراسات البويطيقا ، فالأمر كله راجع إلى ثقافتنا
نحن .

أوضح صورة في أمريكا الوسطى واللاتينية ، بالإضافة إلى الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا .

ولا أحسبني أبالغ إذا قلت إن النظرة الأمنية النزوية لهذا السجل الحافل بالأحداث ستنبئ عن تاريخ غير مشرف ، هذا بالطبع إذا سلمنا تسلياً لا يقبل المناقشة بأحقيتنا في اتباع سياسة شبه منظمة هدفها التأثير على الدول الأخرى وبسط سلطتنا عليها ، هذه الدول التي يفترض أنها تمثل أهمية قصوى للمصالح الأمنية الأمريكية . فمنذ الحرب العالمية الثانية تدخلت أمريكا عسكرياً في كل قارة من قارات العالم ، أما نحن المواطنين العاديين فكل ما شرعنا في إدراكه الآن هو حجم تلك التدخلات وما شابهها من تعقيد بالغ وتعدد هائل في الأشكال التي اتخذتها ، بالإضافة إلى ما مثلته حيثل من استثمار قوى . وكما أنه لا يوجد عمل للشك في وقوع هذه التدخلات ، فمن المؤكد أيضاً أنها في مجموعها تمثل صورة الإمبراطورية بوصفها وسيلة للحياة ، على حد تعبير ويليام ويليامز William Appleman Williams . ومن ثم فإن تكشف الخفايا كل يوم بخصوص «إيران جيت» ليس سوى جزء من تلك السلسلة المعقدة من التدخلات ، وإن وجبت الإشارة هنا إلى أن التغطية الإعلامية وسيل الآراء الذي واكبها لم يفتننا بصورة كافية إلى حقيقة مهمة ، هي أن سياساتنا في إيران وأمريكا اللاتينية تعد سياسات إمبريالية صرفاً ، سواء اتصلت هذه السياسات بمحاولات البحث عن منفذ إلى صفوف «المعتدلين» الإيرانيين أو اتصل هذا بتقديم المساعدة لثوار الكونترا - الذين يحاربون دفاعاً عن الحرية - بغية إسقاط الحكومة المنتخبة في نيكاراغوا والتي تتمتع بالشرعية القانونية .

ولأنني لا أرغب في الوقوف طويلاً عند هذا الجانب الواضح تماماً من السياسة الأمريكية ، فإني لن أبدأ في استعراض وقائع معينة ، ولن أستغرق في مناقشة لا طائل منها كي أعرف هذه السياسات . وحتى إذا حللنا حلزوا الكثيرين ، فسنفهم بأن السياسة الخارجية الأمريكية هي في المقام الأول سياسة قائمة على حب الغرور وتهدف في إخلاص إلى إعلاء شأن أهداف سامية كالحرية والديمقراطية - حتى إذا سلمنا بهذا كله فإن كثيراً من الشك والريبة سيحجبان هذا الرأي . ألا يبدو هذا في ظاهره

المصالح المادية في ثقافتنا التي يتهدها الخطر مصالح كبيرة للغاية وبساطة التكلفة . وهي لا تقتصر فقط على مسائل الحرب والسلام - ذلك أنك لو تمكنت من إخضاع العالم غير الأوروبي ووضعت في موضع التابع الأدنى ، فسيكون من السهل حينئذ أن تقدم على غزوه ثم تخييده - بل إنها تتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى كالمخصصات الاقتصادية والأولويات السياسية وعلاقات السيادة وعدم المساواة على وجه الخصوص . ورغم أننا لم نعد في عالم ثلاثة أرباعه مجهول ومتخلف ، فلم تتمكن حتى اليوم من أن يكون لنا أسلوب قوى يركز على شيء أكثر عدلاً وأقل قهراً من نظرية السيادة المحتومة ، التي تكاد كل الأيديولوجيات الثقافية أن تشترك في تأييدها . ويتضح ذلك الإحساس بالتفوق الحضاري - وأنا هنا أستخدمه بحالة غمطية - صديق دلالة على هذا الذي يتضح في الهجوم الحضاري الذي شنته نيويورك تائمز على «على مرزوي» لاجترائه بوصفه أفريقياً على تقديم سلسلة أفلام عن الأفارقة ، فكانه إذا صوّرت أفريقياً على نحو إيجابي باعتبارها منطقة استفادت من حركة التحديث الحضاري الذي أتى تاريخياً مع الاستعمار . فإن هذا يعد أمراً مقبولاً . أما إذا صوّر الأفارقة على أنهم مازالوا يعانون تحت نير الإمبراطورية ، فإن هذا التصوير يجب أن يوضع في حجبه مصوراً أفريقياً بوصفها كياناً أدنى يزداد تخلفاً منذ أن رحل الرجل الأبيض . ولم يعدم كتابنا الكلمات في التعبير عن هذا المعنى . والمثال على ذلك باسكال بروكنر Pas-cal Bruckner (دموع الرجل الأبيض) Tears of the white Man وروايات ف . م س نيول والكتابات الصحفية لكوننور كروز أوبريان Conor Cruise O'Brien تجاه ما فعلته الولايات المتحدة في بقية أنحاء العالم . إن علينا بوصفنا مواطنين ومثقفين أمريكيين مسئولية ، وهي مسئولية لا يخفف من وطأتها قولنا إن الاتحاد السوفيتي أسوأ .

فهناك حقيقة لدينا ، لا يوجد لها شبيه في الاتحاد السوفيتي ، وأعني بذلك مسئوليتنا عن تلك البلاد وما لها من خلفاء ، وهو ما يستتبع بالضرورة قدرتنا على التأثير عليها . ومن ثم فقد وجب علينا أن نراعي ضمائرنا حيننا نلاحظ تلك الطريقة التي حلت بها الولايات المتحدة محل الإمبراطوريات العظمى السابقة بوصفها قوة خارجية مهيمية ، وهو ما يتمثل الآن على

كما فعل أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith على حد التعبير الرائع الذي وصفه به بيتس Yeats .

أما الآن ، فلا مجال للشك في أن ما هو على الساحة المعاصرة في مجال الأنثروبولوجيا الأوروبية والأمريكية يعكس على نحو غير صحي العديد من علامات الاستفهام ودلائل التورط . فتاريخ ذلك النشاط الحضاري في أوروبا والولايات المتحدة يجعل في مكوناته الأساسية تلك العلاقة غير المتكافئة التي تنهض على القوة بين نموذج الإثنوجرافي / المراقب القادم من الغرب والمجتمع غير الغربي ، وهو مجتمع بدائي أو على الأقل مختلف ، ومن المؤكد أنه أضعف وأقل تقدماً . وقد تمكن روديارد كيبينج Rudyard Kipling في (كيم) Kim من استنباط المفزى السياسي لهذه العلاقة وهو ما يتجسد في صدق وأمانة فنيين مجازين لما هو عادي من خلال شخصية الكولونيل كريتون Creighton وهو باحث إثنوجرافي مكلف بإجراء مسح شامل للهند ، وهو في الوقت ذاته رئيس المخابرات فيها ، تلك اللعبة الكبيرة المزعومة التي يتنى لها الشاب كيم . ونحن إذا تأملنا ما أتى به الغرب حديثاً من دراسات أنثروبولوجية فسوف نجد أنها تستدعي تلك النبوة الروائية الإشكالية وتقعها في آن . ففي أعمال المحدثين من المنظرين نجد جهوداً مضنية لتخطي ذلك التناقض الصعب ، ولا أقول المُعْجَز ، بين واقع سياسي مبني على القوة ورغبة إنسانية علمية صادقة لفهم الآخر وتفهمه على نحو هرميوطيقي قائم على الشعور بالتعاطف ، وذلك من خلال أشكال لا تتوصل بمنطق القوة .

أما نجاح هذه الجهود أو إخفاقها فيبدو أقل إثارة للاهتمام من حقيقة واحدة بعينها . وأعي هذا أن ما يميز هذه الجهود وما يؤكد إمكانية وجودها هو ذلك الوعي بالمشهد الاستعماري . وهو نوع من الإدراك الذي يأتي على غجل واستحياء ، وإن حاول التخفي والتكرار . وهو في نهاية الأمر إدراك طاغ لا فكاً منه . فانا ، في الواقع ، لا أعرف أي طريقة أخرى لفهم العالم من داخل نطلق حضارتنا (وهي بالمناسبة حضارة ذات تاريخ طويل حافل بالإفناء والدمج) دون الوصول إلى فهم الصراع الإمبريالي نفسه ، ويمكن القول إن هذه حقيقة حضارية ذات أهمية سياسية وتفسيرية كبيرة ، لأنها

ترديداً لما زعمته أممٌ أخرى من قبلنا مثل فرنسا وبريطانيا وإسبانيا والبرتغال وهولندا وألمانيا ، وألا نكون حينئذ ، من متطلق السيادة والقوة ، قد اعتبرنا أنفسنا براء من المغامرات الإمبريالية المشبوهة التي سبقتها . وذلك من خلال الإشارة إلى إنجازاتنا الثقافية العظيمة ، وما تتمتع به من رخاء ، بالإضافة إلى معارفنا الإستعمارية والنظرية . ويبقى سؤال آخر : هل هناك افتراض من جانبنا أن قدرنا هو أن نسود العالم ونحكمه ، وهو دور منحناه لأنفسنا في مرحلة ما بوصفه جزءاً من مهمتنا في السعي لاستكشاف البرية ؟

- ٢ -

وفي إيحاء ، فإن ما يواجهنا الآن على الساحة القومية داخل إطار الرؤية الاستعمارية الشاملة هو ذلك السؤال العميق المتعلق بعلاقتنا بالآخرين ؛ وهو سؤال قلق ويبعث على القلق في آن . فنحن في حاجة شديدة لإدراك كنه علاقتنا بغيرنا من الحضارات والدول . بما تمثله من اختلاف في التاريخ ، والتجربة ، والتقاليد ، والشعوب ، والمصائر . لكن ممكن الصعوبة في هذا الأمر أنه لا توجد فرصة لرؤية العلاقات بين الحضارات خارج إطار الأمر الواقع ؛ خارج إطار العلاقات غير المتكافئة بين القوى الاستعمارية وغيرها من القوى غير الاستعمارية ؛ خارج إطار العلاقات بين الذات والآخر بكل ما تمثله من مغايرة واختلاف . فالنظر إلى الأمر من زاوية أخرى خارج هذا الإطار سيتيح للمرء تمييزاً إستراتيجياً يمكنه من الحكم على هذه العلاقات وتقييمها وتفسيرها في حرية واستقلالية ، وعما يما يجد هذه العلاقات القائمة من مصالح وعواطف وارتباطات . فنحن إذا فكرنا في أمر الارتباطات القائمة بين الولايات المتحدة وغيرها من باقي أقطار العالم فلن يشمل حديثنا حينئذ سوى تلك الارتباطات ذاتها دون أن يتعداها إلى ما يقع خارج إطارها أو يجاوزها من مفاهيم . ومن هذا المنطق فحري بنا ، بوصفنا مشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ونقاداً ، أن نتفهم دور الولايات المتحدة في عالم الأمم والقوى ، بحيث نتبع نظرتنا من داخل الواقع باعتبارنا مشاركين فيه لا مراقبين محايدين يرثشون في أناة وروية من رحيق العقول ،

العلاقة بين الذات والآخر . أما في الإثنوجرافيا فيبرز استعمال القوة المحضة للسيطرة على الشكل الجغرافي . أما القضية الثالثة فتتمثل في انتشار الأفكار ، حينما تنزع الفكرة الخارجية من الأعمال البحثية ذات النطاق الضيق أو داخل إطار التخصص ، بحيث تنتقل هذه الأعمال من الدائرة الضيقة التي يمثلها الباحث وزملاؤه من أهل التخصص إلى دائرة صنع القرار السياسي وتنفيذه ، وأيضاً إلى دائرة نشر بعض التصويرات الإثنوجرافية النشطة باعتبارها صورة إعلامية جماهيرية مدغم السياسة السائدة . وهنا يتبدى سؤال ، ألا وهو : كيف يمكن للأبحاث التي تجري على ثقافات ومجتمعات وشعوب (أخرى) أو مختلفة في أمريكا الوسطى وأفريقيا والشرق الأوسط وأجزاء متفرقة من آسيا ، أن تكون كيف يمكن لهذه الثقافات أن تتطور إلى عمليات ثقافية نشطة قوامها الاتكالية والسيطرة أو التسلسل على الآخرين ، بحيث تتصل هذه الثقافات بتلك المجتمعات والشعوب ، فتصونها أو تساعد على تقديمها .

وهناك دليان على العلاقة المباشرة بين مجال التخصص الدراسي والسياسات العامة ، حينما تعمل وسائل الإعلام على تشجيع استخدام القوة والقهر ضد المجتمعات المحلية بدلاً من تشجيع التفاهم والتعاطف . وأنا هنا أقصد الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية . ففي الخطاب الجماهيري يكاد مفهوم «الإرهاب» يرتبط بشكل عام بالإسلام ، وهو الذي لا يستطيع سوى عدد محدود من الناس تفهمه وتعرّف حضارته . إلا أن السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية وبعد العديد من العمليات المسلحة في لبنان وفلسطين) قد شهدت تحول هذا الدين إلى صورة مرعبة وخيفة على يد المناقشات العلمية التي دارت حوله . ففي عام ١٩٨٦ ظهر كتاب (الإرهاب كيف يمكن للغرب أن يتصّر :- Terrorism How the West can Win وهو عبارة عن مجموعة مقالات حررها بنيامين نتينياهو Benjamin Netanyahu وقد احتوى الكتاب على ثلاث مقالات لثلاثة من المستشرقين المعروف بهم ، وكلهم يميزون في ثقة ويقين بأن هناك علاقة ما تربط بين الإسلام والإرهاب . أما ما نتج عن ظهور مثل هذه الآراء فقد تمثل في الموافقة على قصف ليبيا بالقنابل وغيرها من المفامرات المشابهة التي تتم كلها تحت

هي العامل الأساسي في تحديد مفاهيم ك Otherness والاختلاف Difference بل هي إلى حد كبير الشرط الذي يسمح بتجسد هذه المفاهيم . وهي مفاهيم تبدو في ظروف أخرى بالغة التجريد ويلائى أساس . وهكذا تستمر المشكلة الحقيقية في محاضرنا ، أعني مشكلة الأنثروبولوجيا بوصفها أحد المشاريع المطروحة ، وعلاقتها بمفهوم الإمبراطورية بوصفه اهتماماً قائماً .

وهكذا ، فإننا حين نعيد الإشكالية الكلامية المركزية إلى نصها السابق ، كى نخضعها للدراسة والفحص ، سوف نجد معها أن ثلاث قضايا أخرى على الأقل قد تفرعت منها مُطالبة إيانا بإعادة التمهيم .. أولى هذه القضايا أشرت إليها سابقاً ، وأعني بها الدور البناء للملاحظ ، ذلك «الأنا» الإثنوجرافي أو الفاعل الذي يبدو وضعه الاجتماعي ومجال عمله وموضوع تحركاته قد تورط على نحو مخرج في تشابك مع العلاقة الإمبريالية ذاتها . أما ثانية هذه القضايا فتتمثل في المكانة الجغرافية التي تشكل أهمية حيوية للإثنوجرافى ، على الأقل من الناحية التاريخية . ولقد جرت العادة أن يفضل النقاد تفضيلاً ملحوظاً الحافظ الجغرافى ذا الأهمية الكبرى للبيئات الثقافية في الغرب ، وذلك احتراماً منهم - أى النقاد - لأهمية الحوامل الزمنية . ولكنى أرى هنا أنه ما كان لنموذج الإمبراطورية نفسه ، شأنه في ذلك شأن الأشكال المتعددة الأخرى للتاريخ الرسمى والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبيئات القانونية الحديثة ، أقول إنه ما كان لنا أن نعرف مثل هذا النموذج لولا وجود عمليات تحليلية وفلسفية مهمة ، كان من أثرها إنتاج العديد من عمليات الاستحواذ والسيطرة وإعادة ترتيب الفضاءات . وقد وضحت هذه الفكرة في عدة كتب حديثة وإن كانت متفرقة مثل كتاب نيل سميث Neil Smith (التطور المتفاوت) Uneven Development و(قواعد الملكية في البنغال) Rule of Property for Bengal لرنانجات جها Ranjat Guha وكتاب ألفريد كروسى Alfred Crosby (الإمبريالية البيئية) Ecological Imperialism ، وكلها أعمال تحاول استكشاف الطريقة التي يخلق القرب والبعد في المكان من خلالها قوى ديناميكية للغزو والتغيير ، بحيث تلقى هذه القوى بظلالها على المحاولات البريئة الزاهدة لتعصى

أعمال مجموعة دراسات الانباغ Subaltern studies Group وكتابات س. ل. ر. جيمس C.L.R. James وعمل مزروى Ali Mazrui ، بالإضافة إلى عدة نصوص أخرى متعددة مثل إعلان باربادوى لعام ١٩٧١ (والذى يهتم الأنثروبولوجيين مباشرة بالتطبيقات العلمية المصطنعة والرياء والانتهازية) ، هذا بالإضافة إلى تقرير ، الشمال والجنوب North-South Report ونظام المعلومات العلمى الجديد . غير أن القليل من مثل هذه الكتابات هو الذى يصل إلى حجرات البحث الداخلية . بينما نجد أن أثر هذه الدراسات على المناقشات المتخصصة عموماً يكاد يكون معدوماً في المراكز العلمية بالعواصم الكبرى ، فإن المتخصصين الغربيين في الشؤون الأفريقية يطالعون أعمال الكتاب الأفارقة باعتبارها مجرد مصادر أولية لأبحاثهم ، بينما يعامل متخصصو دراسات الشرق الأوسط النصوص العربية أو الإيرانية بوصفها عينات يستشهدون بها في أبحاثهم . أما ماعدا ذلك من دراسات قام بها التابعون السابقون وتهدف في الحاح إلى الدخول في حوار فكري مع الآخر ، فغالباً ما يترك كل هذا مهملاً ودون أن يلتفت إليه أحد .

وفي مثل تلك الأحوال يجب أن نقول إن ذبوع التوصيفات الغامضة والأجناس الأدبية غير واضحة المعالم يعمل في نهاية الأمر على إسكات أصوات من يقفون بالخارج ويطالبون بالنظر في حقوقهم في الامبراطورية والسيادة . ذلك لأن مثل هذه التعريفات والأجناس ترسم صورة سريعة غير دقيقة لما يقوم به هؤلاء التابعون السابقون . وعلى الرغم من كل الطرق التي حاول البعض بها أن يصور وجهة النظر المحلية ، فلأنها لا تقتصر على كونها حقيقة إنترجرافية فقط . وهي تتعدى كونها بناء هرموني طبقاً في شكلها الأولى أو حتى على نحو أساسى - أقول إن وجهة النظر المحلية هي إلى حد بعيد شكل منظم ومستمر من أشكال المقاومة المناهضة للأنثروبولوجيا ذاتها علماً وتطبيقاً (باعتبارها عثرة للفكرى الخارجية) . فالأنثروبولوجيا هنا ليست نوعاً من أنواع النصبة Textuality بل هي في الغالب عمل مباشر للتسلط السياسى .

وعلى الرغم من هذا ، فقد ظهر العديد من المحاولات المثيرة للاهتمام ، وإن اتصفت بالإشكالية الهادفة إلى إقرار

ستار من المبررات الأخلاقية الفجة ، يعد أن سمع الناس وقرأوا الخبراء لهم وزعم ، وهم يؤكدون أن الإسلام لا يعدوان يكون ثقافة إرهابية . أما المثال الثالث فيخص المعنى الشائع لكلمة (الهنود) عند استخدامها في الخطاب الخاص بأمريكا اللاتينية ، خصوصاً حينما يستقر في الأذهان ذلك الربط بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعباً متخلفاً بدائياً متمسكاً بجذله ومعتقداته البالية من ناحية والعنف الذى يتخذ شكلاً طقوسياً من ناحية أخرى) . فالتحليل الشهير الذى وضعه ماريو فارغاس لوسا Mario Vargas Losa للمذبحة الأنديزية للصحفيين البيروفيين (تحقيق فى الأنديز : صحفى أمريكى لاتبى يستكشف الدروس السياسية المستقاة من المذبحة البيروفية) Inquest in the Andes: A Latin American Writer Explores the political Lessons of a peruvian Massacre - النيويورك تايمز فى ٣١ يوليو ١٩٨٣ ، يركز فى أساسه على الشك فى هندو الأنديز وإمكانية ارتكابهم لمذبحة جماعية دون تفرق أو غييز . فمقالة فارغاس لوسا مليئة بالمعارف عن الطقوس الهندية ، وعن التخلف والقوط من إمكانية التغيير . وكل هذه الأفكار تعتمد على السلطة المطلقة للوصف الأنثروبولوجى ، ففى واقع الأمر أن عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء فى اللجنة التى شكلت برئاسة فارغاس لوسا لتقصى الحقائق بشأن المذبحة .

ولا تقتصر أهمية هذه القضايا على الناحية النظرية بل تعداها إلى واقع الحياة اليومية . إمبريالية بما تمثله من تسلط على شعوب وأراض عبر البحار رالتى تطور دائماً بما لها من توارىخ ذات أشكال متعددة وسارسات وسياسات جارية - بالإضافة إلى اتهامات ثقافية مختلفة المشارب . على أنه يوجد الآن فى العالم عدد كبير من الكتابات التى تحمل فرضيات نظرية وعملية متقدمة العاطفة ، وتخطب بها المتخصصين الغربيين فى دراسات المنطقة بجانب الأنثروبولوجيين والمؤرخين . وبعد هذا الجهد لمخاطبة الغرب جزءاً من الجهد ما بعد الاستعماري لإصلاح ما أفسدته الإمبريالية من تقاليد وتوارىخ وثقافات . هذا بالإضافة إلى كون هذا الجهد محاولة للاشتراك على قدم المساواة فى أشكال الخطاب المتعددة الموجودة فى العالم . ويحضرني الآن كتابات أنور عبد الملك وعبد الله العروى فى

- ٣ -

وكما ذكرت من قبل ، وكما لاحظ كل أنثروبولوجي حاول التأمل في أمر التحديات النظرية التي تبدو واضحة المعالم الآن بشكل لا يدع مجالاً للشك - أقول إنني وجدت أن الأنثروبولوجيا في الآونة الأخيرة قد لجأت إلى استعارة أشياء كثيرة من المجالات القريبة منها ، كالنظرية الأدبية والتاريخ وغيره . ولعل هذا يتصل جزئياً باتجاه هذه المجالات إلى تجنب القضايا السياسية ، وهذا أمر يمكن أن ندرك أسبابه . فالنظرية الأدبية بوصفها موضوعاً للحديث أسهل إلى حد كبير في التداول من السياسة . بيد أن الكثيرين قد بدأوا ينظرون تدريجياً إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها جزءاً من كل تاريخي أكبر وأكثر تعقيداً ، وباعتبارها أكثر ميلاً إلى تأكيد تماسك القوى الغربية وهي حقيقة لم يكن كثيرون يهتمون بها من قبل . وفي الأعمال الأخيرة لجورج ستوكنج George Stocking وكيرس م . هينسل Curtis M. Hinsley أصدق مثال على هذا . وهو نفس ما نجده في الأعمال التي كتبها طلال أسد . وبول رابينو Paul Rabinow وريتشارد فوكس Richard Fox وإن اختلفت هذه الأعمال بشكل ملحوظ عن هينسل وستوكنج . وفي رأيي أن ذلك الاتجاه الجديد يتصل أولاً بذلك الوعي الجديد والأقل في شكله والذي بدأنا في اكتسابه تجاه خطوات فن القصص narrative ، كما يتصل ذلك الاتجاه في المقام الثاني بذلك الوعي الأكثر تطوراً بحاجة إلى مفاهيم جديدة عن تطبيقات بديلة وملحة ، بحيث تكون هذه التطبيقات ذات سلطان مضاد . وهنا أتوقف لكي أتحديث تفصيلاً عن كل من هذين النوعين من أنواع الوعي .

فلقد اكتسب فن القص في العلوم الإنسانية والاجتماعية مكانة كبيرة باعتباره نقطة التقاء ثقافية مهمة . فلا يسع أحداً من شهداء العمل المهم الذي قام به ريناتو روزالدو Renato Rosaldo أن ينكر هذه الحقيقة ، كما أن دراسة هايدن وايت «التاريخ الشارح» (ما وراء التاريخ) Metahistory قد أسست ذلك المفهوم القائل إن فن القص قد ساهم المجاز والأجناس الأدبية - كالاستعارة والكنائية والمجاز المرسل والتمثيل الكنتائي Allegory - التي بدورها حكمت بل أفرزت

الأثار المترتبة لهذا الوعي الناشئ عن النشاط الأنثروبولوجي باعتباره نشاطاً مستمراً . فكتاب ريتشارد برايس Richard Price بعنوان (المرّة الأولى) First-Time يقوم بدراسة شعب ساراماكا في سورينام الذي عمل على البقاء والاستمرار ، من خلال نشر معلومات سرية عن ذلك الشيء الذي يدعوه هذا الشعب «المرّة الأولى» فتتناقله المجموعات . وهكذا فإن تلك «المرّة الأولى» - وهي عبارة عن مجموعة من الوقائع التي حدثت في القرن الثامن عشر التي أعطت لشعب ساراماكا هويته القومية - أقول إن تلك المعلومات السرية تنتقل . وقد تحدد نطاق ذبوعها بهدف حمايتها واقتصرها على أناس معينين دون غيرهم . وهنا نرى أن بيرس يدرك على الفور ما يعنيه هذا الشكل من مقاومة للضغوط الخارجية ، ومن ثم يسجله في دقة وأناة . إلا أنه يشرح بعد ذلك في طرح ذلك السؤال الجوهرى «عما إذا كان نشر تلك المعلومات التي تتبع قوتها الرمزية إلى حد كبير من كونها معلومات سرية - سيؤدي في النهاية إلى بطلان المعنى الحقيقي لهذه المعلومات» . وهنا نجده يتوقف قليلاً عند هذه القضايا الأخلاقية المزعجة ثم يشرح في إذاعة هذه المعلومات السرية في نهاية الأمر . وفي كتاب جيمس سكوت الشهير (أسلحة الضعفاء : الأشكال اليومية لمقاومة الفلاحين) The weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance نجد مشكلة مشابهة . ذلك أن سكوت ينجح عملاً رائعاً حينما يوضح لنا أن الروايات الإثنوجرافية لا تقدر على أن توافينا به «بتقارير كاملة» عن مقاومة الفلاحين للتعديات الخارجية ، لأن الفلاحين يتبعون استراتيجية منظمة قوامها عدم التعاون مع السلطة (مثل التباطؤ في المشى والتأخر وعدم إمكان التنبؤ بما سيفعلونه وتفاديم لأى شكل من أشكال التواصل وغيرها من أنواع الخيل) . وعلى الرغم من أن سكوت يقدم لنا دراسة إمبريقية ونظرية رائعة عن أشكال المقاومة اليومية للسلطة ، إلا أنه على نحو ما ينتقص من قدر المقاومة التي يجتريها ويعجب حينما يكشف للجميع عن أسرار قوتها . وعندما أذكر سكوت وبريس هنا لا أقصد بأي حال من الأحوال أن أوجه لهما أى اتهام (بل إنني أقصد العكس تماماً) خاصة أن كتبهما كما أشرت ذات قيمة وفائدة جيتين ذلك أن ما أقصد الإشارة إليه هو التناقضات النظرية التي يواجهها علم الأنثروبولوجيا .

الروائي على بعض الأزمات وحرمان البعض الآخر من هذا الشكل . فإذا نظرت إلى أنواع الحركات السياسية في أفريقيا أو آسيا على أنها إرهابية ، فإنك بذلك تحرمها من التابع الروائي narrative consequence . في حين أنك لو خلعت عليها مكانة معيارية قانونية (كما هو الأمر في نيكاراغوا وأفغانستان) تكون بذلك قد نسبتها إلى شرعية الرواية الكاملة . ومن هنا فقد حرم شعبنا من حقه في الحرية ، فكان أن نظم صفوفه وسلح نفسه وشرع في محاربة المستعمر حتى حصل على حريته - أما شعبهم فهو إرهابي شرير يرتكب أفعاله دون مسوغ أو مبرر . وهكذا نرى أن الأقاصيص إما أن تكون مجازة أيديولوجياً وسياسياً أو لا تكون

لكن فن القص كان أيضاً موضعاً لاهتمام الكتابات التي دارت حول ما بعد الحداثة ، وهي كتابات تبدو الآن نظرية إلى أبعد حد ، كما أن الآراء الواردة فيها عن القص تتصل إلى حد كبير بالجدل السياسي القائم . فإطروحة جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard تتمثل في أن القصصين العظيمين الخاصتين بالتحور والتوير قد فقدتا الآن قدرتهما على إسباغ الشرعية ، وحلت محلها قصص مجلية صغيرة Petits recits تركز في شرعيتها على الأداء ذاته ، أي قدرة المستخدم على التحايل على الشفرات لكي يتم ما سعى له . وهكذا يبدو الأمر في النهاية وضعاً ظريفاً يمكن التحكم فيه ، وهو وضع نشأ في رأي ليوتار نتيجة لأسباب أوروبية خالصة ، فما عليك إذن سوى أن تتأمل القصصين العظيمين وقد فقدتا سلطانهما . فإذا حاولنا أن نفسر الأمر على نطاق أكثر رحابة ، وذلك بأن ننظر لهذا التحول داخل إطار الديناميكية الإمبريالية - أقول إنه لو فعلنا ذلك فسنجد أن ما يقوله ليوتار لا يبدو شرحاً للموقف بل عرضاً من أعراضه المرضية . فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبي وعن النتائج التي أحدثتها الحداثة والتحديث الواردين من أوروبا في العالم المستعمر . وإذا فإن ما بعد الحداثة ، بما لديها من جماليات الانتباس والحنين إلى الماضي واللا تميز ، تظل متحررة من تاريخها ، مما يعني أن تقسيم العمل الفكري وتقييد الممارسة داخل حدود مذهبية واضحة وتجريد المعرفة من السياسة ، يمكن أن يمضي بطريقة أو بآخرى .

أكثر المؤرخين الرسميين تأثيراً في القرن التاسع عشر ، من الذين يفترض أن أعمالهم قد أسهمت في تقدم المفاهيم الفلسفية وأو الأيديولوجية ، وهي أعمال استندت بدورها على الحقائق الإمبريقية . لقد طرح وايت جانباً فكرة أسبقية الحقيقى والمثالي في الأهمية واستبدل بهذا المفهوم الإجراءات القصصية واللغوية الصارمة ذات الشفرات الشكلية العالمية . أما الأمر الذي لا يبدو على وايت الرغبة في تفسيره ، أو لعله عجز عن ذلك ، فهو ما عبر عنه المؤرخون من احتياج إلى فن القص وقلقه بشأن هذا الأمر . ومن ذلك أننا نرى جاكوب بورخاردت Jacob Burkhardt وصاركس يتوسلان بالبنية القصصية (في مقابل البنيات الدرامية أو التصويرية) فيطوعانها للتعبير عن مفاهيم مغايرة ، يبحث تبو هذه البنيات للمقارء وقد شجنت برودو فعل وهموم متباينة . أما المنظرون الآخرون من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson وبول ريكور Paul Ricoeur وتزفيتان تودوروف فقد سعوا إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وفلسفية أكثر رحابة من الأطر التي يستخدمنها وايت . ذلك أن أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصى ودلالاته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها في آن . وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكلي إلى نشاط تتلاقى فيه السياسة والتقاليد والتاريخ والتفسير .

وباعتبار القص من المواضيع التي تناولتها أحدث المناقشات النظرية والأكاديمية ، فقد ترددت داخله أصداً من السياق الإمبريالي . فالحركات الوطنية ، سواء كانت قديمة أو حديثة العهد ، تشبث بالفن القصصى لكي تستمد منه تنظيم البنية Structuring ولتمثل assimilating أو تستبعد رواية للتاريخ أو أخرى . ففي كتاب (المجتمعات المتخيلة) Im- agined Communities نجد أن بنديكت أندرسون قد شرح هذا الأمر على نحو جذاب ، وهو الأمر نفسه الذي فعله الكتاب المختلفون الذين أسهموا في كتاب (اختراع التقاليد) The invention of Tradition الذي حرره إريك هوبزباوم Eric Hobsbawm وتيرنس رينجر Terence Ranger - فالشرعية والمعيارية القانونية - كما تتمثل مثلاً في المناقشات الأخيرة عن «الإرهاب» و«الأصولية» - حظيتا باليد الطولى في إسباغ الشكل

بلغة، حيث كانت الثقافة الأوروبية فيها مفسى تعتمد على الصمت والخضوع لإسكاتهم وإحدا أصواتهم . ولعل خير مثال على التحول القادم الأكثر استفحالا الذى أصاب الحداثة هو أن نقابل بين ما كتبه كل من البير كامى وفانون عن الجزائر . فالغرب فى رواية (الطاعون) La peste ورواية (الغرب) L'Etranger كانتا بلا أساء ، لا دور لها سوى أنها خلفية للميتافيزيقا الأوروبية المثقلة بالاحتمالات كما عبر عنها كامى الذى يجب أن نذكر له أنه الكاتب الذى أنكر وجود الأمة الجزائرية فى كتابه Chronique algerienne (وهنا أسأل : هل سيبدو الأمر متكلفا إذا حاولت أن أعقد مقارنة بين كامى وبورديو Bordieu صاحب كتاب (الخطوط الرئيسة لنظرية

التطبيق) Outline of a Theory of Practice الذى يبدو واحداً من أكثر النصوص النظرية تأثيراً فى مجال الأنثروبولوجيا اليوم ، والذى لا يرد فيه أى ذكر للاستعمار أو الجزائر أو ما شابه ذلك من أمور ، على الرغم من أنه يتحدث عن الجزائر فى موضع آخر ؛ عموماً فإن أشد ما يلتفت الهمام هو استبعاد الجزائر من تاملات بورديو النظرية والإثنوجرافية . وعند هذه الجزئية نجد أن فانون يقدم قصة مضادة وطائرة على صورة أوروبا اللاهية Le Jeu irresponsable de la belle au bois dormant . وعلى الرغم من أن عمل فانون يتسم بالمرارة والعنف، إلا أن النقطة الأساسية التى يهدف إليها هى دفع العاصمة الأوروبية للتفكير فى تاريخها باعتبارها ملازماً لتاريخ المستعمرات التى استقطبت من الحذر القاسى الذى وقعت فيه إبان السيادة الإمبريالية والذى أصابها بعجز مهين وظالم . وفى عبارة أيميه سيزير Aimé Césaire فلقد كانت هذه السيادة الإمبريالية « تقاس بفرجار المعاناة » . وهكذا يرى فانون أن الأقاصيص الغربية عن التثوير والتحرير بمفردها دون الالتفات على نحو كاف إلى التجربة الاستعمارية قد بدت نوعاً من أنواع الرياء الغارغ ، ومن ثم ، على حد عبارته ، استحالة النصب الإغريقى - اللاتينى رماداً لتزويده الرياح . على أننا سنكون قد زيفنا ما فى رؤية فانون الشاملة من جدلة وابتكار - وهى رؤية تستند فى ذكاء وبراعة إلى فرضية سيزير فى (مفكرة العودة إلى مسقط الرأس) Cahier d'un retour au pays natal كما تستند - فى الوقت ذاته إلى كتاب لوكاتش (التاريخ والوعي الطبقي) لإحداثيات التأليف الذى تنشده - أقول إننا سنكون قد

أما الشيء المذهل فيما يذهب إليه ليوتار ، ولعله أيضاً السبب فى ذبوع آرائه وانتشارها ، فيتلخص فى أنه لا يكفى بإساءة قراءة التحدى الأكبر الذى يصنع القصص العظيمة وأسباب ما يبدو الآن من فقدانها لسلطانها ، بل نراه يتعدى ذلك فيسـى تصوير ذلك التحدى . فلقد كان من أهم أسباب فقدان تلك القوى لشرعيتها أزمة الحداثة التى غرقت أو تمجدت فى نوع من المفارقة التاملية ، التى ترجع بدورها إلى أسباب شتى ، لعل من أهمها ظهور عدد من «الأخرين» فى أوروبا على نحو مثير للانعراج . ولم يكن مصدر هؤلاء الآخرين سوى النطاق الإمبريالى . ففى أعمال إليوت وكونراد ومان وروست وولف وبناد ولورنس وجويس ، نجد أن عوامل التبدل والاختلاف ترتبط على نحو منظم بظهور الغرباء ، سواء كان هؤلاء الغرباء نساء أو سكاناً عجليين أو أناساً ذوى سلوك جنسى غريب ، فهم يظهرون فجأة لكى يتحدوا ويقاوموا ما فى المدن الكبيرة من تاريخ راسخ وأشكال ثابتة وأنماط تفكير . ولم يكن رد الحداثة على هذا التحدى سوى تلك المفارقة الشكلية التى ترى من خلالها صورة ثقافة حائرة لا تستطيع أن تحجب بالإيجاب ، فتقبل التخل عن نظامها القديم أو الرفض وتتمسك بما لها منها كانت النتائج . وهكذا ، على نحو ما لاحظته جورج لوكاتش George Lukács عن فكر ثاقب ، فإن نوعاً من أنواع السلبية الواهية بذاتها والمستغرقة فى التأمل تبدأ فى تشكيل نفسها بحيث تتخذ فى نهاية الأمر تعبيراً مشلولاً عن العجز وقلة الحيلة الاستيعاقيين . على سبيل المثال يبدو هذا واضحاً فى نهاية (عمر إلى الهند) Passage to India التى يشير فيها فورستر على نحو يؤكد ما سبق من تاريخ ، إلى الصراع السياسى بين الدكتور عزيز وفيلدينج - الذى يعبر عن إخضاع بريطانيا للهند . بيد أن كلا الرجلين يمجزان عن اتخاذ موقف رافض للاحتلال أو مؤيد له ، ومن ثم فإن كل ما يتمكن فورستر من تقديمه هنا حلاً للمشكلة هو شىء من قبيل : لا ، ليس بعد ، ليس هنا .

وفى عبارة موجزة ، فقد وجد الغرب وأوروبا أن عليها أن يأخذ الآخر مأخذ الجد . وتلك فيما أرى المشكلة التاريخية الأساسية التى تواجه الحداثة . ذلك أن أصوات التابسين المختلفين قد ارتفعت فجأة معبرة عن نفسها فى عبارة قوية

Thought ذلك المساهم الخفي في النظرة الأنثروبولوجية الحالية لفاهيم «الغايرة والاختلاف». إن ما يطلبه قانون وسيزير من مشايعهم حتى في مرحلة الكفاح الساخن هو أن يتخلوا عن الأفكار الجامدة عن الهوية الراسخة والتعريفات التي تكتسب شرعيتها من الثقافة . لقد كانت رسالتها إلى تلك الشعوب هي : كونوا مختلفين ، فبذلك سيختلف قدركم بوصفكم شعباً تابعة . ومن هنا فإن الحركات القومية مع كل ماها من ضرورة واضحة قد تلعب دور العدو الأخرى . ولا أستطيع أن أقرر ما إذا كان ممكناً بالنسبة للأنثروبولوجيا بما هي عليه أن تتخذ صورة مختلفة ، وأنا هنا أعني بالاختلاف أن تنسى نفسها فتصبح شيئاً آخر ، أي رد فعل لما فعلته الإمبريالية وأعداؤها من إلغاء للثقافات . ولعل الأنثروبولوجيا كما عرفناها لن تتمكن من الاستمرار في الاتجاه الإمبريالي نفسه دون أن تتحول إلى شريك في واقع السيادة والسيطرة على الشعوب الأخرى .

أما على الجانب الآخر ، فإن المحاولات الأنثروبولوجية النقدية الحالية لإعادة النظر في مفهوم الثقافة من الألف إلى الياء تبدو قد أثمرت نوعاً مختلفاً من الحديث . فإذا أقلعنا عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات ومن يتبعونها باعتبارها علاقة تماس ، علاقة تزامن وتناظر كاملين ، وإذا بدأنا في النظر إلى الثقافات باعتبارها كيانات غير مغلقة على نفسها وباعتبارها حدوداً دفاعية بين أنظمة الحكم ، أقول إننا لو فعلنا ذلك فسوف يسفر الأمر عن وضع أكثر إشراقاً وتبشيراً بالخير . ومن ثم فإن رؤية الآخرين باعتبارهم مكونين تاريخياً وليس باعتبارهم محددين أنطولوجياً سيؤدي في نهاية الأمر إلى القضاء على النزعات الاقتصادية التي تنسبها للثقافات ، وأولها ثقافتنا نحن . ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتصور الثقافات باعتبارها مناطق سيطرة أو مناطق استسلام وتخلل ، باعتبارها مناطق للتذكر أو للنسيان ، باعتبارها مناطق مقصورة على أهلها أو مناطق تقوم على التعاون والمشاركة - كل هذا في نطاق تاريخنا العالمي الذي يمثل العنصر الأساسي في تكويننا . فالتفني والمجرة وتجاوز الحدود وكلها من قبيل التجارب القادرة على تزويدنا بأشكال قصصية جديدة ، أو (في عبارة جون برجر John Berger) تزودنا

زيفنا هذه الرؤية إذا لم نخذ حذو قانون فنؤكد الجمع بين أوروبا وإمبراطوريتها في تفاعلها سوياً داخل إطار عملية إنهاء الشكل الاستعماري . ذلك أن النموذج الذي يسوقه قانون للعالم بعد الإمبريالي يشترك مع سيزير و.س.ل.ر. جيمس في اعتماده على المصير الجمعي للبشرية . يقول سيزير : « ولا يزال على الإنسان أن يتغلب على كل عائق متمركز في حرارة اندفاعته ، وبما من جنس يسيطر على الجمال والذكاء والقوة دون غيره ، فهناك متسع للجميع عند الانتصار » .

وهكذا فما عليك الآن سوى أن تفكر في التفاصيل ملياً داخل السياق الذي يقدمه تاريخ الإمبريالية ، ذلك التاريخ الذي ظهر الصراع الخفي القائم داخله بين البيض وغير البيض على شكل غنائم في تلك القصة المضادة الجديدة الأكثر شمولاً ، التي تخص التحرير . وهذا في اعتقادي هو المشهد الكامل لما بعد الحديثة في عصرنا الحالي الذي لم تتسع نظرة ليونارد لكي تستوعبه على نحو كامل . ومرة أخرى نرى أن التصوير قد صار أمراً مهماً ليس فقط باعتباره مازقاً أكاديمياً أو نظرياً بل أيضاً باعتباره خياراً سياسياً . إذ إن الطريقة التي يصور بها الأنثروبولوجي وضعه العلمي تخضع - على أحد المستويات - إلى ظروف محلية أو شخصية أو مهنية . بيد أن هذا الأمر في حقيقته هو جزء من كل شامل ، جزء من مجتمع الفرد الذي يعتمد في تكوينه واتجاهاته على المسببات أو العوائق المضادة التي تتراكم نتيجة لسلسلة كاملة من الاختيارات . فإذا كنا ننوي أن نلوح باللمعة والحديث المنطق عن عجزنا أو قلة حيلنا أو حيادنا ، فعلينا أن نعد أنفسنا أيضاً لتقبل حقيقة أن هذا الكلام المنطق يعبر عن اتجاه ما في نهاية الأمر . فالحقيقة أن التصويرات الأنثروبولوجية تتصل بعالم المحلل نفسه بالقدر نفسه الذي تتصل بالشئ أو الشخص موضوع التمثيل .

ولا أظن أن التحدي المضاد للإمبريالية الذي يمثلته قانون وسيزير وغيرهما من هم على شاكلتها ، قد قوبل بما يستحق من الاهتمام ، ونحن أخذنا بما أخذ الجدد بوصفهم نموذجين أو ممثلين لجهد إنسان في العالم المعاصر . وفي الواقع فإن قانون وسيزير - وأنا هنا أتحدث عنها بوصفهم نموذجين - يتعاملان بشكل مباشر مع مسألة الهوية والفكر الهويّ Identity

هذه الحركات الجديدة أنسب هؤلاء من الانثروبولوجيين المتخصصين ، بيد أنني على أية حال أرغب في القول بأن القوة التحريفية التي يمتاز بها هؤلاء الأشخاص تنفق اتفاقاً مدهلاً مع الإنسانية والعلوم الاجتماعية في صراعها الدؤوب مع ما يشكله نموذج الامبراطورية من مصاعب جمة .

بطرق جديدة في السرد . ولا يمكنني هنا أن أقدم ما إذا كانت هذه الحركات الجديدة المبتكرة أقرب إلى طبيعة الأشخاص ذوي الطبيعة المثالية الخاصة من أمثال جان جينيه والمؤرخين المتورطين من أمثال بازيل دافيدسون الذي تعدى واجتاز ذهاباً وإياباً الحدود الموضوعة قوياً ، أقول إنني لا أدري إن كانت مثل

الهوامش :

- ١ - انظر : Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York, 1966) and Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, trans. Howard Greenfield (New York 1965).
- ٢ - انظر : Carl E. Plisch, *The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975*. "Comparative Studies in society and History 23 (Oct. 1981): 565-90.
- انظر أيضاً : Peter Worsley, *The Third World* (Chicago. 1964).
- ٣ - انظر : Fanon *The Wretched of the Earth*. p.101.
- ٤ - انظر : Eqbal Ahmad, *From Potato sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World*, *Arab Studies Quarterly* 2 (Summer 1980): 223-34; Ahmad, 'post Colonial Systems of Power, *Arab Studies Quarterly* 2 (Fall 1980): 350-63; Ahmad 'The Neo-Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World, "*Arab Studies Quarterly* 3 (Spring 1981): 170-80.
- ٥ - انظر : *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences*, ed. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer (Chicago 1986), and *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and Marcus (Berkeley and Los Angeles, 1986).
- ٦ - انظر : Richard Fox, *Lions of the Punjab: Culture in the Making* (Berkeley and Los Angeles, 1985) p. 186.
- ٧ - انظر على سبيل المثال : Sherry B. Ortner, *Theory in Anthropology since the Sixties*, comparative studies in Society and History 26 (Jan. 1984): 126-66
- ٨ - انظر : *Anthropology and the Colonial Encounter*, ed. Talal Asad (London, 1973); Gerard Leclerc, *Anthropologie et colonialisme: essai sur L'histoire de l'africanisme* (Paris, 1972), and *L'observation de l'homme: une histoire des enquetes sociales* (Paris, 1979); Johannes Fabian, *Time and the other , How Anthropology Makes its Object* (New York, 1983),
- ٩ - انظر : Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," pp.144-60.
- ١٠ - انظر : in Marcus and Fischer, *Anthropology as Cultural Critique* p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.
- ١١ - انظر : James Clifford, *On Ethnographic Authority*, Representations 1 (spring 1983): 142.
- ١٢ - انظر : Jürgen Golte, *Latin America: The Anthropology of Conquest*, in *Anthropology: Ancestors and Heirs*, ed Stanley Diamond (The Hague, 1980), p. 391.
- ١٣ - انظر : Jonathan Friedman, *Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology*, Telos 71 (1987) 161-70.
- ١٤ - انظر : Defense Science Board, *Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences*

(Williamstown, Mass., 1967).

Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New York, 1981)

١٥ - سبق لي أن عاجلت هذا الأمر :

The MESA Debate: The Scholars, The Media and the Middle East, Journal of Palestine studies 16 (Winter 1987):85-104.

انظر أيضا :

Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London, 1988.) pp. 97-158.

١٦ - انظر :

Richard Price, First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People (Baltimore, 1983). pp. 6, 23.

١٧ - انظر :

James C. Scott, Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (New Haven, Conn., 1985), pp. 278-350.

١٨ - انظر :

Fred R. Myers "The Politics of Representation:

انظر أيضا :

Anthropological Discourse and Australian Aborigines, American Ethnologist 13 (Feb. 1986): 138-53.

١٩ - انظر :

George W. Stocking, Jr., Victorian Anthropology (New York, 1987), and Curtis M. Hinsley, Jr., *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846-1910* (Washington, D. C., 1981).

Said, "Permission to Narrate, London Review of Books (16-29 Feb. 1984): 13-17

٢٠ - انظر :

Jean-François Lyotard : The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi; Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis, 1984), pp. 23-53.

٢١ - انظر :

Irene L. Gendzier, Managing Political change: Social Scientists and the Third world (Boulder, Colo., 1985).

٢٢ - انظر :

Georg Lukács, History and Class Consciousness:

٢٣ - انظر :

Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London, 1971), pp. 126-34.

Culture and Imperialism (New York, 1989).

٢٤ - سوف أعرض لهذه الفرضية على نحو أكثر تفصيلاً في كتابي التالي :

Albert Camus. Actuelles, III: Chronique algérienne, 1939-1958 (Paris, 1958), p.202:

٢٥ - انظر :

مهما كان من أمرنا نحو المطالبة العربية ، لكن علينا أن نعترف ، فيما يتعلق بالجزائر ، أن صحيفة الاستقلال الوطني صحيفة انتفاعية أكثر منها واقعية . فلم يكن هنالك دولة جزائرية . ويمكن لليهود والأتراك واليونانيين والإيطاليين والبربر أن يكون لهم الحقوق نفسها في المطالبة بإدارة هذه الدولة من الناحية الانتفاعية .

Fanon, Les Damnés de la terre (Paris, 1976). p. 62.

٢٦ - انظر :

Aimé Césaire, Cahier d'un retour au Pays natal (Notebook of a Return to the Native Land, The Collected poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley and Los Angeles, 1983), pp. 76, 77.

٢٧ - انظر :

Ibid.

٢٨ - انظر :

Raymond Williams, Problems in Materialism and Culture: Selected Essays (London, 1980), pp. 37-47.

٢٩ - انظر :

الترجمة والهيمنة الثقافية :

حالة الترجمة الفرنسية / العربية *

ريشار جاكمون

أقدر أنكلم كلمتين إنجليزي
أنا البذرة التي صمدت
أنا النار التي قادت
أنا ابن العالم الثالث

أغنية « ابن العالم الثالث »
لجورج كليج (مغن من جنوب إفريقيا)
إلى سامية

بصورة مضاعفة، لأن الأمر يتعلق ، بحكم التعريف ، بلغتين ومن ثم بثقافتين وبعنتمعين . ويترب على ذلك أنه لا بد لاقتصاد سياسي للترجمة من أن يتدرج ضمن الإطار العام للاقتصاد السياسي للتبادل الثقافي العلم ، الذي تتبع اتجاهاته الاتجاهات العامة للتجارة الدولية . ولذا فلا غرابة في أن تدفق تيار الترجمة العالمي هو تدفق شمالي / شمالي بالأساس ، في حين أن تدفق الترجمة الجنوبي / الجنوبي يكاد يكون منعدماً ، بينما يعد تدفق الترجمة الشمالي / الجنوبي تدفقاً غير متكافئ : إن الهيمنة الثقافية تؤكد ، إلى حد بعيد ، الهيمنة الاقتصادية .

ليست الترجمة مجرد عملية ثقافية إبداعية يتم من خلالها نقل نص مكتوب بلغة معينة إلى لغة أخرى . فهي ، شأنها في ذلك شأن أي نشاط إنساني ، تتم في سياق اجتماعي وتاريخي محدد يصوغها ويحدد بُنياتها ، مثلما يصوغ ويحدد بنية العمليات الإبداعية الأخرى . وفي حالة الترجمة ، تصبح العملية معقدة

• ترجمة يشير السياسي بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكمون الذي يعمل استاذاً للغة والأدب العربية ، ويقوم بالترجمة من العربية إلى الفرنسية .

الأدب الفرنسي المترجم والمنشور في مصر ، والإنتاج الأدبي المصري المترجم والمنشور في فرنسا . ذلك أنه من شأن دراسة تستوعب كل البلدان الناطقة بالفرنسية والناطقية بالعربية أن تصطدم بصعاب معوقة في مجال جمع البيانات ، لأن صناعة الكتاب الفرنسية وصناعة الكتاب العربية ، خلافاً لنظيريهما الإنجليزية ، لم تنجحاً بعد في إنشاء سوق عبر قومية . والحال أن التركيز على فرنسا ومصر قد فرض نفسه لأنها ، كل في منطقته اللغوية ، يعد أكبر منتج ومستهلك للكتاب . ثم من دواعي التركيز على سوق الكتاب المصرية أنها تتألف على وجه الحصر تقريباً من كتابات عربية ، في حين أن الكتب المكتوبة بالفرنسية في بلدان المغرب مثلاً (سواء أكانت مستوردة أم منتجة محلياً) مازال تمثل ما يقرب من نسبة ٥٠ ٪ من إجمالي مبيعات الكتب ، الأمر الذي يعقد البحث ويحول دون وضوح قضية الترجمة . وأخيراً فإن مسيرى الشخصية — من العلوم الاجتماعية إلى الدراسات العربية ، ثم مترجماً للأدب المصري مقيماً في مصر منذ ما يقرب من ست سنوات — قد سمحت لي بتأمل عمليات الترجمة في كل من فرنسا ومصر من منظور المشاهد من الداخل / المشاهد من الخارج الموجود هنا تارة وهناك تارة أخرى .

١ — الإنتاج الأدبي الفرنسي المترجم في مصر .

١ / الترجمة في المهدين قبل الكولونيالي والكولونيالي
تناقش محدود

بدأت الترجمة من اللغات الأوروبية في مصر الحديثة في أعوام ١٨٣٠ — ١٨٤٠ بوصفها إحدى الوسائل التي استخدمتها دولة محمد علي الوليدة لسد الفجوة الثقافية والتقنية بين مصر وأوروبا . وإدراكاً منه للأهمية الملحة لاستيعاب اللغات الأوروبية بالنسبة لأغراضه السياسية ، أوفد بعثة من الطلاب المصريين إلى فرنسا ، تحت إشراف شيخ شاب هو رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ — ١٨٧٣) ، الذي أسس لدى عودته مدرسة الألسن (١٨٣٥ — ١٨٤٩) ، حيث قام بتدريب الجيل الأول من المترجمين المصريين . ويؤكد مسح للترجمات المنشورة في تلك الأيام أن الترجمة ، في تلك المرحلة

وهذا الانعدام للتكافؤ يمكن قياسه من زوايا عديدة :
١ — فالترجمات من لغات الجنوب تمثل في أفضل الأحوال نسبة ١ أو ٢ ٪ من السوق الإجمالية للكتاب المترجم في الشمال ، في حين أن نسبة ٩٨ أو ٩٩ ٪ من هذه السوق تتألف ، في الجنوب ، من كتب مترجمة من لغات الشمال^(١) .

٢ — والإنتاج الثقافي الجنوبي الذي يصل إلى الشمال يكاد لا يجد قراء خارج دوائر ضيقة جداً من المتخصصين والقراء « المعنيين » (بسبب أصولهم الإثنية مثلاً) ، وهو يفترض عملية ترجمة (سواء أكانت ترجمة « فعلية » أو الترجمة الذاتية غير المنظورة التي يقوم بها الكاتب الجنوبي الذي يكتب بلغة شالية) . وفي المقابل ، فإن الإنتاج الثقافي الشالي الذي يتلقاه القراء الجنوبيون يعد أوسع نطاقاً بكثير ، سواء أكان يتم هذا التلقي بواسطة الترجمة أم بشكله الأصيل .

٣ — ويرتّب على ذلك أنه في حين أن التأثير العام للإنتاج الثقافي الجنوبي في الشمال يكاد يكون منعدماً ، فإن تطور اللغات والثقافات الجنوبية كان وما يزال عميق التأثير باللغات والثقافات الشالية المهيمنة التي تتخلل كل الأنشطة الاجتماعية .

ونتيجة للتاريخ الكولونيالي وبعد الكولونيالي ، فإن انعدام التكافؤ هو السمة الرئيسية للعلاقة بين اللغات والثقافات الغربية ولغات وثقافات العالم الثالث ، وهو واقع لا بد من أن تكون له آثار جمة على عمليات الترجمة الشالية / الجنوبية . ولما كانت نظرية الترجمة (وكذلك النظرية الأدبية بوجه عام) قد طورت نفسها على الأساس شبه الوحيد للخبرة اللغوية والثقافية الأوروبية ، فإنها تعتمد على الافتراض الضمني الذي يذهب إلى وجود علاقة مساواة بين مناطق لغوية وثقافية مختلفة ، وما يزال عليها إجماع أحدث نتائج سوسولوجيا التبادلية الثقافية في السياقات الكولونيالية وبعد الكولونيالية^(٢) .

وسوف أتناول ، في هذا المقال ، هذه المسائل من خلال مثال الترجمة الفرنسية / العربية . ولاعتبارات نظرية وعملية أيضاً ، سوف أركز بشكل أكثر تحديداً على مقارنة بين الإنتاج

لم يكن يسمى «ترجمة» بل «اقتباساً» أو «تعريباً» أو حتى «تخصيراً». ولم يكن النص الأصل يعامل على أنه كل متناسق يجب احترامه ونقله بالكامل، بل كان يجري تحويله بالكامل إلى شيء مألوف للقراء العرب من حيث أسلوبه وشكله ومضمونه. وهذه العلاقة الحرة للغاية مع الثقافة الغربية تظهر أيضاً في تقديم الأعمال المترجمة: فغالباً ما كان يجري «تعريب» العناوين الأصلية لشد انتباه القارئ العرب، سواء أكان ذلك تمثلياً مع التراث العربى في وضع عناوين مسجوعة أم تمثلياً مع أسلوب أحدث. وعلاوة على ذلك، فإن هذه الاقتباسات كانت تعمل أحياناً لإيراد ذكرى للكتاب الأصل، وذلك على الرغم من إشارتها إلى المترجم العربى. والحال أن بعض هذه الاقتباسات قد كتبت بشكل بالغ التوفيق بحيث إن كاتبها قد أصبح أكثر شهرة بكثير من المؤلف الأصل. إن اقتباسات مصطفى المنفلوطى (١٨٧٦-١٩٢٤) قد أعيد طبعها باستمرار في مصر وفي بلدان عربية أخرى على مدار القرن، في حين أن الجميع، باستثناء عدد قليل من الباحثين، يجعل أسماء مؤلفيها الأصليين^(١).

وهذا «التخصير» للإنتاج الأدبى الأجنبى من جانب المترجمين المصريين هو علامة واضحة على استقلال ثقافى عن الغرب، وهو استقلال ظل مصوناً بين صفوف النخبة العربية المتفقة حتى بداية القرن العشرين وذلك بالرغم من السيطرة السياسية والاقتصادية الغربية. وحتى العقد الأول والعقد الثانى من هذا القرن، ظل افتتاح هذه النخبة على الإنتاج الثقافى الغربى محصوراً ضمن حدود نسق قيم الثقافة القومية. والحال أن هذه الخصائص المبكرة لعملية الترجمة قد ظلت سائدة على مدار النصف الأول من القرن العشرين. على أن ترجمات أكثر شمولاً و«دقة» بدأت في الظهور، لم ينتجها بشكل أساسى متخصصون في النقل كالمنفلوطى، بل متقنون كانوا أساساً كتاباً مبدعين، مثل طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)، مترجم راسين (آندرسناك، ١٩٣٥) وهوفوكليس (أنجيون، ١٩٣٨) وفولنير (زاديج، ١٩٤٧). وبما له دلالة أن مثل هؤلاء الكتاب كانوا، في النخبة المثقفة المصرية، الكتاب الأعمق معرفة والأوثق دراية بالثقافة الغربية، بعد قضاء جانب من سنوات تكوينهم في جامعات أوروبية.

المبكرة، لم تنبع من اهتمام حقيقى بالثقافة الأوروبية بصفتها هذه، وإنما كانت تهدف إلى إشباع احتياجات الدولة المصرية الفنية: فقد تناولت الترجمات التاريخ والجغرافيا وكذلك العلوم الخالصة والتطبيقية. وبما له دلالة أن أول نص أدبى أوروبى يجد طريقه إلى العربية - مغامرات تلياك ليفينيلون - قد ترجمه الطهطاوى خلال فترة تقيته في الخرطوم^(٢). وقد ظل هذا العمل ترجمته الأدبية الوحيدة، فمجرد استعادته لرضى الخديوى عنه، دشّن «مكتب ترجمة» جديداً حيث أشرف على ترجمة التشريعات القانونية الفرنسية (١٨٦٣-١٨٦٨) بناء على أمر من الخديوى إسماعيل^(٣).

وفى ذلك الحين، بدأ يظهر، إلى جانب هذا «النمط النفسى»، اهتمام جديد بترجمة الأعمال الأدبية، وبالمسرح أكثر مما بالرواية. ولم يكن ليل إلى الشعر غربياً، وذلك بسبب عراقة التراث الشعرى العربى. أما اهتمام المترجمين العرب بالمسرح فهو أكثر مدعاة للاستغراب لدى النظرة الأولى، ذلك لأن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل إدخاله عن طريق الاتصال الكولونى، غير أنه ينبغي أن نلاحظ أنه إذا كانت الثقافة السائدة، المكتوبة، لم تعترف بشكل فنى بمائل مسرحنا، فإن التركيز التقليدى للدراسات الاستشرافية على الثقافة المكتوبة ربما يكون قد أدى إلى تقليل من شأن الأشكال الشفاهية، «الشعبية» للثقافة العربية. والحال أن هذه الثقافة الشفاهية قد اشتملت على أشكال أصيلة لأداء على الأدوار لا شك أنها قد مهدت السبيل أمام تقبل الأشكال الغربية للمسرح في مصر. ولولا ذلك لاستحال علينا فهم كيف أن الثقافة المصرية قد تمكنت من إعادة خلق هذه الأشكال بذاتها ولذاها، على نحو أسرع بكثير وبجمهور أوسع بكثير مما أتيح للأشكال الفنية الأخرى المستوردة من الأخرى من الغرب، خاصة الأشكال الأدبية الخدينية^(٤).

والحال أن التأثير المحدود للأشكال الأدبية الغربية في الأدب القصصى العربى في ذلك الوقت يتجلى بشكل واضح ليس فقط في الأعمال الفرنسية المختارة للترجمة، وإنما أيضاً في التقنية السائدة المستخدمة في الترجمة. فهى تتألف على الأغلب من نقل للفصص الأصلية يتميز بدرجة عالية من حرية التصرف،

الفرنسي الأكثر شعبية في اللغة العربية (أكثر من مائة ترجمة) . وإلى جانب المغامرات والأسرار ، كان لدى المترجمين المصريين ميل ملحوظ إلى الروايات التي تحتل على الأغلاق وإلى الروايات الميلودرامية وإلى كتاب تقليديين نوعاً ما مثل بول بورجي وأناتول فرانس وأندريه مورو ، أى إلى أدب يتمشى مع القيم الدينية والأخلاقية السائدة لدى القراء المصريين . لكن الانتشار الواسع للأدب المترجم في ثقافة غربية عن أشكال القص الحديث نفسها كان في حد ذاته علامة على تعميق عملية التناقص .

على أن الترجمة لم تكن زحماً حقيقياً إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، حينها كان ينشر في مصر في الأربعينيات من ٣٠ إلى ٥٠ كتاباً مترجماً (من جميع اللغات) كل سنة ، ارتفع هذا العدد المتوسط إلى ما بين ٦٠ و ١٥٠ في الخمسينيات ، ثم إلى ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ في الستينيات ، أى أن نسبة الكتب المترجمة من إجمالي الكتب المنشورة قد وصلت ، في هذا العقد الأخير ، إلى ما يزيد عن ١٠ ٪ ، وهي نسبة لا تشهد لها مثيلاً لا في العقود السابقة ولا في العقدتين التاليتين^(٣) .

وربما كان السبب الأول لهذا الانطلاق الملحوظ في حركة الترجمة يعود إلى تراجع نفوذ اللغات الأجنبية في النظام التعليمي ومن ثم في سوق الكتاب : فحيث أصبح التوصل إلى الكتاب الأجنبي أمراً أصغر - مادياً ورمزياً - زادت الحاجة إلى الترجمة بوصفها الوسيلة المتاحة للتعرف على الإنتاج الفكري الأجنبي . غير أن هذا الانطلاق دلالة أخرى أكثر أهمية ، ألا وهي أن استقلال مصر السياسي ، خلافاً للتصور السائد ، لم يتبعه انغلاق في وجه الثقافة الغربية . بل إن الاهتمام المتزايد بالترجمة يوضح أن الانفتاح الذي ميز الثقافة المصرية خلال العهد « الكوزموبوليتي » « الليبرالي » (١٩١٩ - ١٩٥٢) قد جرى الحفاظ عليه بدرجة واسعة . وكل ما في الأمر هو أن هذا الانفتاح ، في السياق الجديد لإعادة تأكيد اللغة القومية ، أضحي أكثر اعتياداً من ذي قبل على الترجمة . وقد كسب مزيداً من العون عن طريق سياسات جديدة مرسومة من جانب الدولة كان مهماً في الآن نفسه تريبوياً (تثقيف الشعب) وسياسياً (دعم (التعبئة الثورية للجماهير) . وأفضل مثال لهذه السياسة فيها يتمثل بالترجمة

ومن الواضح أن التناقص هنا قد وصل إلى أعظم مدى له : فنحن نجد عند مثل هؤلاء الكتاب / المترجمين ، كطه حسين ، اهتماماً جديداً حقيقياً بالأدب القصصي الأوروبي مجتمعاً ، مع طموح إلى « رفع » الأدب القصصي العربي إلى مستوى « نظيره الغربي » . ويظهر هذا في كل من مساهمات الرامي إلى تقديم ترجمات أكثر « دقة » (لتأكيد قدرة اللغة العربية على التكيف مع أشكال القص الأجنبية) والأولويات التي حددوها لأنفسهم بوصفهم مترجمين ، فقد انجهوا إلى ما حدثته الثقافة الغربية على أنه كلاسيكياتها ، وفرضوه بذلك على ثقافتهم القومية ، دون أن يتساءلوا عن جواز مثل هذا النقل لنسق قيم مصنوع في الغرب .

والحال أن انبثاق « انقسام الشخصية الثقافية » هذا في مجال الترجمة قد تراقق مع التعميق الواسع للاستعمار الثقافي لمصر ، والذي تجل في انبثاق نخبة مغربة عملية استوعبت اللغات الأجنبية واستهلكت الكتب المكتوبة بالفرنسية أو بالإنجليزية . على أن اللغة العربية لم تكن قط ممنوعة من التعليم ، الأمر الذي سمح بدوام سوق قوية للكتاب العربي في مصر على مدار الفترة الكولونيالية ، ومن ثم بدوام مجال محدود للترجمة . وبعبارة أخرى ، فإن الانقسام بين الثقافتين القومية والمستوردة لم يكن قط تاماً ، وهكذا سمح بمجال لدمج الإنتاج الثقافي الغربي عبر اللغة القومية وعن طريقها .

٢/١ الترجمة الأدبية في العهد بعد الكولونيالي :

من التناقص المتزايد
إلى نزوع الاستعمار الثقافي

من التناقص المتزايد ...

حول منتصف القرن ، كان الأدب المترجم يتزايد شعبية بين صفوف القراء المصريين ، وذلك إذا ما حكمنا استناداً إلى نجاح المجموعات الشعبية الرخيصة الأولى مثل « روايات الحب » أو « روايات الهلال » ، التي أدخلت عدداً كبيراً من الترجمات المختصرة للأدب الفرنسي : روايات ألكسندر دوما وفكتور هوجو وولزك ، إلى جانب قصص المغامرات من تأليف جول فيرن ويونسون دوتيريل (روكامبول) وموريس لوبلان - مؤلف روايات « آرسين لوين » الكاتب

الترجمة من الفرنسية في هذه الفترة ، الاهتمام بالأدب الصادر بالفرنسية من كتاب عرب وسود .

... إلى نزوع الاستعمار الثقافي .

والحال أن هذه الفترة التي غالباً ما نشير إليها بالإنتلجنسيا المصرية اليوم على أنها « العصر الذهبي للترجمة » ، قد انتهت فجأة في نهاية الستينيات . فاعتباراً من ١٩٦٨ ، شهد تناقصاً في الإنتاج الإجمالي للكتب وتناقصاً ملحوظاً بشكل أكثر في عدد الترجمات : فقد هبط عدد الترجمات المنشورة في مصر ، في المتوسط السنوي ، من ٣٠٠ في أوج الستينيات إلى حوالي ١٠٠ ترجمة في السبعينيات . ونحن لا نملك أرقاماً أحدث ، لكن جميع الدلائل تشير إلى أن عدد الكتب المنشورة في مصر قد زاد زيادة ملحوظة في الثمانينيات في حين أن عدد الترجمات ، حتى لو ازداد هو الآخر ، قد ظل ينخفض نسبياً : ففي عام ١٩٩٠ تراوح عدد الكتب المترجمة بين ١٥٠ و ٢٥٠ كتاب في تقديري ، وذلك من ما يقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب منشور (حسب الإبداع القانوني) . أي أن نسبة الترجمات التي كانت قد وصلت إلى أكثر من ١٠ ٪ في الستينيات ، قد انخفضت إلى نحو ٥ ٪ في السبعينيات وإلى نسبة أدنى في الثمانينيات .

من الواضح أن الترجمة تأثرت تأثيراً عميقاً بلزمة صناعة الكتاب المصرية : فهذه الصناعة التي تعرضت لإضعاف ملحوظ من جراء النواقص الجسيمة التي ميزت إدارة القطاع العام في الستينيات قد أصبحت فيما بعد ضحية لانسحاب الدولة العام من الشؤون الثقافية خلال حكم السادات وضجة للمقاطعة العامة المقروضة على صادرات مصر من جانب البلدان العربية الأخرى بعد معاهدة الصلح مع إسرائيل (١٩٧٩) . وقد انعكس هذا الانحدار لمكانة مصر في عالم صناعة الكتاب العربية العامة على الترجمة : فمنذ منتصف السبعينيات تنشر الترجمات العربية للكتاب والمثقفين الفرنسيين البارزين في بيروت ودمشق و- مؤخرًا - في تونس والدار البيضاء . وقد رافق هذا التحول الجغرافي تحول ثقافي : فالاهتمام المتزايد بترجمة الكتب الفرنسية في لبنان ثم في بلدان المغرب يترافق مع عودة هذه البلدان إلى لغتها القومية المشتركة بعد انتهاء الاستعمار الفرنسي (لأسباب شبيهة بتلك التي

هو مشروع الألف كتاب ، الذي جرى تدشينه في عام ١٩٥٥ سعيًا إلى تمكين الجمهور المصري من قراءة أهم كتب الثقافة العالمية الحديثة في طبعات شعبية مدعومة رخيصة . وقد تشكل عندئذ نوع من « التحالف التكنيكي » بين الحكم الناصري ونخبة مثقفة كانت منذ سنوات تكوينها خلال عهد ما قبل الثورة قد حافظت على قدر من القرب من الثقافة الغربية والدراية بها (وهو ما أخذ يتآكل في الأجيال التالية) . وفي الوقت نفسه ، وجدت هذه النخبة مصبات جديدة لإنتاجها (ومنه ترجماتها) في الطبقات المتوسطة والشعبية التي توصلت لأول مرة إلى نظام التعليم وإلى استهلاك السلع الثقافية الحديثة .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاهد العهد الناصري ذروة انتشار الإنتاج الأدبي الفرنسي في مصر . وهناك دلائل مختلفة تزيد من تأكيد ذلك :

١ - شعبية الروايات الفرنسية الصادرة في ترجمات عربية مختصرة إلى هذا الحد أو ذاك ، والتي تمثل نحو ثلثي الروايات الفرنسية المنشورة بالعربية بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٦٧ وكثيراً ما أعيد طبعها أو أعيدت ترجمتها .

٢ - إلى جانب هذا ، بروز متزايد للترجمات الكاملة « الدقيقة » لعدد من الأعمال الأدبية الفرنسية ، سواء كان سبق نشرها في ترجمات مختصرة أم لا . وهذا التطور هو أجل ما يكون في مجال الأعمال المسرحية : فقد صدرت (خاصة في سلسلة « من المسرح العالمي ») ترجمات كاملة عديدة لأعمال مسرحية . وقد يجوز القول إن الأعمال المسرحية الغربية التي كانت في البداية تقبس لأجل تمثيلها على المسرح ، صارت تترجم لأجل قراءتها .

٣ - الاهتمام الواسع بالإنتاج الثقافي الفرنسي خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : فنشر الترجمات العربية الأولى ، من مصر ، لجان پول سارتر وألبير كامو ثم يكييت وبيونسكو ، قد ترافق تقريباً مع نشر هذه الأعمال في لغات أخرى^(٨) ، وكان استقبالها واسعاً بشكل لاقت للأنظار ، خاصة أن هذه الأعمال كانت أكثر غربة عن القيم التي نألفها لمجتمع إسلامي ، من معظم الترجمات السابقة . ومن سيات

يمكننا إلا أن تسجيل بعض الإشارات حول سوق الكتاب المترجم ، وذلك استناداً إلى الملاحظة المباشرة .

وملاحظتي الأولى تتعلق بالأدب . إذ يبدو أن مستهلك القصص fiction المميز للخمسينيات ، والذي اعتاد قراءة الأدب المترجم سعياً إلى كل من الاستمتاع والرقى الثقافي ، قد اختفى تقريباً . ومن المؤكد أن لذلك علاقة بالتحويلات العالمية للممارسات الثقافية (بؤر التركيز الجديدة للتعليم العام والاستهلاك المتزايد لبرامج التلفاز ولشرطة الفيديو ، إلخ) ، لكن التفسير الرئيسي قد يتمثل في أن النموذج الثقافي الغربي لإنتاج واستهلاك « القصص » قد فشل في التدخل بعمق في الثقافة المصرية . فقد اخضعت معظم السلاسل الشعبية التي عصمت الأدب الفرنسي في الخمسينيات والستينيات ، وتركز نظرياتها الحالية على الرغبات الجديدة للجمهور القارئ الذي يتجه إلى نوعين رئيسيين من الكتابات : « الكتب الإسلامية » التي يكتبها أكثر الدعاة شهرة ، والكتب السياسية التي تتناول التاريخ المعاصر وقضايا الساعة . وعلاوة على ذلك ، فلم يفلت الأدب القصصي المصري (والعربي عامة) الحديث من هذا التقهقر في الاهتمام بالأدب : فباستثناء عدد قليل من الأسماء الراسخة - والتي مازال مبيعاتها متواضعة للغاية بالنسبة لشهرتها - ، لا يكاد الكتاب المبدعون المصريون يجدون لأعمالهم قراء بين صفوف مواطنيهم ، وذلك إلى درجة تجعل المرء يتساءل عن وضعية الكتلة الإبداعية في الثقافة المصرية اليوم^(١٠) .

وتعكس هذه الاتجاهات الجديدة لاستهلاك الكتب في مجال الترجمة ، حيث نلاحظ تحول بؤرة الاهتمام من الأعمال الأدبية إلى الأعمال غير الأدبية ، وتركيزاً متزايداً على الكتب التي تتناول مصر على نحو أو آخر : إن أكثر من نصف الترجمات المنشورة عن الفرنسية في الثمانينيات تتعلق بالمصريات أو بالاستشراف أو بالشؤون العربية والإسلامية أو شؤون العالم الثالث . وفي هذه الحالة ، لا يعود بالإمكان النظر إلى الترجمة على أنها تنبع من دافع الوصول إلى الإنتاج الثقافي الغربي ، بل هي بالأحرى سبيل إلى فحص الذات وإعادة اطمئنان الذات على الثقافة القومية من خلال مرآة الآخر .

ويمكننا أن نحضي إلى أبعد من ذلك ونشير إلى أن هذه

ساعدت على ازدهار الترجمة في مصر الناصرية) . على أن هذه البلاد كانت (ومازالت) أكثر تأثراً باللغة / الثقافة العربية مما كانت عليه مصر ، ونتيجة لذلك ، فإن خصائص « مدرسي » الترجمة اللبنانية والمغربية مختلفة إلى حد بعيد عن خصائص نظيرتها المصرية . فأولاً ، يكشف مسح للكتب المختارة للترجمة عن دراية أفضل بالإنتاج الثقافي الفرنسي المعاصر (وهو ما يشير بدوره إلى ثقافت أعمق) . وثانياً ، فإن هاتين المدرستين تتبنيان مفهوماً أكثر حوفية عن الترجمة ، وتتجان لغة عربية أكثر « تفرنساً » من اللغة المصرية ، وذلك في كل من بناء جملها وقاموسها ، إلى درجة أن بعض هذه الترجمات يتعذر فهمها إلا لم يكن قارئها قادراً على تخمين الكلمة أو الجملة الفرنسية الكامنة خلف نظيرتها العربية الشفافة شفافية ورقة « الكلك » . وفي الوقت نفسه ، فإن تأثيرات اللغة الإنجليزية على اللغة العربية قد أصبحت أقوى في مجمل العالم العربي وذلك بسبب النفوذ الأمريكي المتزايد ، في حين أن مساهمي الصفوات المثقفة العربية الرامية إلى إيجاد سوق ثقافية مشتركة قد تعرضت للإحباط باستمرار من جراء الانقسامات السياسية . ونتيجة لذلك فإن القارئ - غير النادر - الذي يطلع على الإنتاج العربي المنشور على امتداد الدرب من الدار البيضاء إلى بغداد ، لا يمكنه إلا أن يشعر بأن اللغة العربية المكتوبة الحديثة ، على الرغم من أساسها الواحد الذي لم يتبدل منذ الوحي القرآني ، إنما تتباين فيما بينها كثيراً ما تنقسم إلى « لغات فرعية » مختلفة تترتب خصوصياتها على آثار خارجية (إنجليزية أو فرنسية) وداخلية (اللهجات المختلفة) في آن .

على أن التجربة المصرية خلال العقدين الأخيرين تبين أن هناك تطورات أخرى آخذة في الحلو ، وقد تصبح أكثر أهمية بكثير ، فيما يتعلق بالترجمة ، من الاعتبارات السابقة . فالآن نتحدث تغيرات عميقة في العلاقة بين الكتاب ومستهلكيه : إذ شهد العقد الأخير انتعاشاً حقيقياً لصناعة الكتاب المصرية^(١١) ، رافقه ظهور جمهور قارئ جديد يختلف خلفيته التربوية واهتماماته الثقافية اختلافاً بيناً عن الخلفية التربوية والاهتمامات الثقافية للجيل السابق عليه . وبما يؤسف له أن عدم توافر إحصاءات دقيقة حول إنتاج وتوزيع الكتاب ، ناهيك عن أبحاث ميدانية في ممارسات القراءة ، لا

المعاصر ، ومن أبرز هذه الترجمات ، ترجمة « وصف مصر » التي قام بها المرحوم زهير الشايب .

ولا شك أن بالإمكان استكشاف مؤشرات أخرى في الترجمة إلى العربية ، تظهر أنه إلى جانب هذا الاتجاه نحو التحرر الثقافي ، تواصل عوامل التبعية فعلها : ومن هنا ، التعلق بالساذج ، من جانب بعض المترجمين والناسخين المصريين ، بالجوائز الأدبية الفرنسية ؛ أو انتشار أشكال الترجمة الأدبية ، بالمعنى الأكثر سلبية للمصطلح (فالمترجم يكتفى بنقل الكلمات من لغة إلى أخرى ، دون أن يفرض معنى النص ، الذي سرعان ما يصبح غير مفهوم للقارئ) : نوع من « تغلب النقل على العقل » المسؤول جزئياً عن السمعة السيئة للكتاب المترجم لدى جمهور واسع .

وعلى وجه الإجمال ، فإن السيات المميزة للتحرر والسيات المميزة للتبعية تظهران معاً بوصفها وجهين لعملة واحدة ، مشيرتين بذلك إلى أهمية توافر نهج لعمليات الترجمة من الفرنسية إلى العربية من زاوية التبعية – المهينة الثقافية – وهو نهج غالباً ما يكون غائباً عن الدراسات المتعلقة بالترجمة . فهل يمكن تحليل الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، بدورها ، من خلال المنهج ذاته ؟ .

٢- الإنتاج الأدبي المصري المترجم في فرنسا .

١ / ٢ نظرة إحصائية

يظهر الإنتاج العربي في السوق الفرنسية بوصفه الإنتاج الأدبي غير الأوروبي الأكثر ترجمة ، حيث بلغ متوسط ما نشر سنوياً في الثمانينيات ما بين ٢٠ إلى ٣٠ ترجمة (من بين ٢٠٠٠ و ٣٠٠٠ كتاب مترجم) ، أي نسبة ١٪ من إجمالي الترجمات ! وليست الترجمات عن العربية هامشية في سوق الكتاب المرموم فحسب ، بل أساساً في الإساج الأدبي العربي . يسالي الملاحظ في فرنسا ، حيث إن هذا الإنتاج الأخير ، قد أصبح من ذي قبل ، يحس عيب الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية والذين مثل إنتاجهم في الثمانينيات ما بين ٤٠٠ و ٦٠٠ عنواناً في السنة في كل من الكتابات القصصية وغير القصصية . وقد حقق هذا الإنتاج العربي المكتوب

الملاحظات ، مأخوذة معاً ، تشير إلى اتجاه أعمق يمكن تشخيصه على أنه « محور » جديد للثقافة المصرية حول « الذات » ، يجب فهمه في سياق تاريخي حضاري أعم يمكن تسميته بـ « نزع الاستيعار الثقافي » . لأن الاستقلال السياسي في عديد من بلدان العالم الثالث قد تلاه في الواقع تعميق لعمليات التثاقف ، خاصة بين صفوف الأقلية المتعلمة التي كان بوسعها الوصول إلى استهلاك الكتاب . وفيما بعد فقط ، عندما صار واضحاً أن الجيل الأول من القادة السياسيين قد فشل في كسر حلقات التبعية المفرغة ، بدأت أعداد متزايدة باستمرار من مثقفي العالم الثالث في التساؤل عن علاقتها بالثقافة الغربية . وفيما يتعلق بمصر ، فإن بداية هذه العملية يمكن إرجاعها إلى صدمة يونيو ١٩٦٧ . وعلاوة على ذلك ، فإن التأثير الأقل للترجمة على اللغة العربية المستعملة في مصر بالمقارنة مع البلدان العربية الأخرى إنما يشير إلى أن عملية نزح الاستيعار الثقافي قد قطعت هنا شوطاً أبعد مما في أي مكان آخر .

وفي هذا السياق تجرى تعبئة الترجمة بهدف إعادة تأكيد الهوية الثقافية القومية وإعادة امتلاكها وإعادة فحصها ، بوصفها وسيلة لتمييز الذات عن الآخر : وهذا هو السبب . أن روجيه جارودي أصبح في الثمانينات أكثر الناس الفرنسيين رواجاً بالعربية في مصر . وكان جارودي قد بدأ يُترجم إلى العربية في أواخر الستينيات بوصفه ناقداً وفيلسوفاً ماركسياً . وفيما بعد ، تحلّى عن الماركسية وتنفّل لفترة من اليسار المسيحي إلى دعوة الحفاظ على البيئة ، قبل أن ينتهي به المطاف إلى الإسلام ، الذي راح يدافع عنه بحماسة إنسان حديث الإسلام في عدد من الكتب التي سرعان ما ترجمت إلى العربية في مصر وبلدان أخرى . والحال أن ترجمات جارودي قد تغذى ذاتية المسلمين المصريين وتساعدهم على أن يتأوا بأنفسهم عن الثقافة الغربية ، لكنني أتساءل عما إذا قد تساهم بأي شكل من الأشكال في تحسين دوايينهم الفكرية . وبالمقابل ، فإن أنواعاً أخرى من الترجمات تمتد باليد إلى الجمهور الناريء المصري وتقابل بشكل بناء فكرة « ذات » العدد المتزايد من الترجمات المشهورة في مصر عن الفرنسية والتي تتناول التاريخ الفوسي ، من مصر القديمة إلى التاريخ

تستطيع تحمل تغير ثقافي حاد كهذا ، ثم صار عليها أن تخوض صراعاً مريراً لكي تتمكن من مغادرة البلد مع ابنتها . أما المثال الثاني فهو كتاب جيل بيرو (صديقنا الملك) (نحو ٣٠٠ ألف نسخة في ستة أشهر) ، وهو هجوم عنيف على الحسن الثاني ملك المغرب ، يركز على سجله السيء في مجال حقوق الإنسان . ودون التشكيك في نزاهة هذين الكائنين والمشروعة الأخلاقية لقضيتها ، فإن المرء لا يمكنه إلا أن يتساءل عن الصلة بين هذه النجاحات الباهرة ونوع تمثيل الشرق الذي يؤكدانه ومن ثم يعززان . ففي كل من الحالتين ، نشهد «الشرق البربري الاستبدادي» : استبداد الرجل بوصفه زوجاً ورئيساً للأسرة في كتاب محمودي ، واستبدادية الحاكم تجاه رعاياه الذين يعيشون بقانون نزواته في كتاب بيرو . وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات لا تتصل بالترجمة ، فإنها تتميز بأهمية حاسمة في فهم الرهانات الحقيقية لعملية الترجمة ، لأن هناك تفاعلاً متصلاً بين التمثيلات الغربية (والفرنسية خاصة هنا) للثقافة العربية والاقتصاد اللغوي والاجتماعي والسياسي للترجمة من العربية إلى الفرنسية .

إن الدراسة النقدية للإنتاج الثقافي العربي المترجم في فرنسا ، القائمة على معيار التلقي ، يتعين عليها بادئ ذي بدء ، إجراء تمييز تحليلي بين سوقين أو «حقولين» منفصلين :

الحقل الأكاديمي الاستشراقي ، الذي لا يجاوز انتشاره الجمهور المحدود للحقل الأكاديمي ، ومن ناحية أخرى الإنتاج الأكثر شيوعاً الموجه إلى جمهور قارئ أوسع .

٢/٢ النموذج الاستشراقي للترجمة :

ومنذ القرن التاسع عشر ، فإن الاستشراق ، شأنه في ذلك شأن أي مجال من مجالات الدراسات الأكاديمية ، في فرنسا وفي البلدان الغربية الأخرى ، كانت له سوق النشر الخاصة به ، كما كانت له مجلاته ودور نشره المتخصصة التي تواصل ، إلى جانب نشر الدراسات المؤلفة ، نشر ترجمات إستشرافية عن العربية .

والحال أن النموذج الاستشراقي قد أثر إلى حد بعيد على

بالفرنسية بروزاً أوضح في الأعوام الأخيرة ، حين دخل اثنان من كتابه قوائم الكتب الأكثر رواجاً ، وهما الطاهر بن جلون (بيع أكثر من مليون ونصف مليون نسخة من مؤلفاته بعد فوزه بجائزة جوتنكور لعام ١٩٨٧ عن رواية «ليلة القدر») والليثاني أمين معلوف (كاتب الروايتين التاريخيتين «ليون الأفريقي» و «سمرقند») . وبما أننا نتحدث بشكل أكثر تحديداً عن مصر ، فإن علينا أن نضيف أن جل هذا الإنتاج العربي المكتوب بالفرنسية يأتي ، بطبيعة الحال ، من مستعمرات فرنسية سابقة (المغرب ، الجزائر ، تونس ، لبنان) ، ولا يكاد يجيء شيء منه من مصر^(١١) .

لكن المسألة التي يجب تأكيدها ، فيما يتعلق بإنتاج الكتب الفرنسية التي تتناول العالم العربي ، هي أن هذا الإنتاج مازال يكتب بشكل أساسي من جانب كتّاب فرنسيين وغربيين . والحال أن دراسة استقصائية قام بها معهد العالم العربي في باريس لندوة نظمتها حول «العالم العربي في الحياة الثقافية الفرنسية» في عام ١٩٨٨ قد أظهرت أن ٥٢٩ كتاباً من الكتب الـ ١٨,٨٠٠ التي نشرت في فرنسا في عام ١٩٨٦ قد تناولت العالم العربي بشكل أو بآخر ، وقد كتب ٥٠٠ كتاب منها بالفرنسية بينما لم يكن مترجماً منها من العربية واللغات الشرقية الأخرى غير ٢٩ كتاباً^(١٢) . وهذه الفجوة الواسعة بين الرقمين تؤكد من جديد العبارة التي صدر بها إدوارد سعيد كتابه (الاستشراق)^(١٣) : «إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ، ولذا يجب تمثيلهم» . والواقع أنه كان بوسع سعيد أن يتمم عبارة ماركس فيضيف : «وإذا كان لهم أن يمثلوا أنفسهم ، فسوف يعين عليهم أن يفعلوا ذلك باستخدام لغتنا نحن» .

والحال أن هذه السيطرة للحضارة الغربية بشأن العالم العربي على الخطاب العربي الأصل إنما تكفل ديمومة التمثيلات الغربية السائدة للثقافة العربية . ويمكن توضيح فكرتي بمثالين من قوائم الكتب الأكثر رواجاً في فرنسا في عام ١٩٩٠ . فاولاً ، كان كتاب بيتي محمودي (أبدأ من غير طفلي) هو الكتاب الأكثر رواجاً بين جميع أبواب الكتب في عام ١٩٩٠ (١,٩١٠,٠٠٠ نسخة) . وهو شهادة امرأة أمريكية لحقت بزوجها الإيراني في إيران ما بعد الثورة لتندرك هناك أنها لا

هذه لا توجد في المنشورات المتخصصة فقط بل تسرب أيضاً إلى الترجمات الموجهة للجمهور العادي . فمع أن القانون السائد في نشر الترجمات الأدبية هو قانون « شفافية » عملية الترجمة حتى أكبر قدر ممكن (وسوف أعود إلى ذلك) ، نجد عند المترجم المستشرق ميلا ملحوظا إلى الإكثار في التدخل من خلال الحواشي والتعليقات والإنذارات . ولننظر ، على سبيل المثال ، إلى ترجمة رواية نجيب محفوظ (يوم قتل الزعيم) والتي قام بها أندريه ميكيل^(١٤) ، وهو أحد أبرز المستشرقين الفرنسيين كما أنه شاعر ومؤلف لروايتين . ففي مقدمة قصيرة يوضح ميكيل لقارئه أن « أحداث الرواية تدور في مصر خلال الأشهر الأخيرة لمعهد السادات ، وتتضمن إشارات وتلميحات عديدة إلى التاريخ الحديث والمعاصر للبلد » وأنه « لم يلجأ إلى إضافة حواش إلا عندما كان ذلك ضروريا لفهم النص » . وقد أحصيت ٥٤ حاشية في ال ٧٧ صفحة للرواية . والشئ الذي يستحق التساؤل ليس هو موهبة المترجم الواضحة بوصفه كاتباً ، بل افتراضه لقارئ جاهل تماماً ، يواجه عالماً جديداً تماماً وهو غير قادر على استيعابه ما لم يجر توجيهه خطوة خطوة باليد الثابتة الموثوق بها للمستشرق – المترجم العليم بكل شيء ، والمدرّب على فك أغاز الشرق التي لولاه لاستحال سبر أغوارها .

وهذه السمة مميزة للطابع ethos الاستشرافية : فهي تفترض أن النص العربي غير قابل للقراءة في ترجمة ما لم يوضح المترجم مره المضمّن ، الأمر الذي يزيد بشكل غير ضروري من تعقيد قراءاته الممكنة ، بل ويؤدي أحيانا إلى تضليل القارئ : فعلى سبيل المثال ، نجد أن أندريه ميكيل نفسه ، في ترجمته لمصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة « إقبال والليل » ليوضح لقارئه أن إقبال هو « اسم فيلسوف وشاعر هندي مسلم (١٨٧٣ – ١٩٣٨) يعلى من شأن التراث الصوفي (. . .) » وذلك في حين أن إقبال التي يشير إليها السياب بشكل واضح في هذه القصيدة بالفعل هي . . . زوجته !^(١٥) وفي حالة كهذه ، يبدو أن المترجم قد فرض على النص شيئا يضمنه هو ، كاشفاً بذلك ليس لغز النص ، وإنما حاجته هو إلى إعادة تأكيد كل من أخيرة الآخر ووساطة المستشرق التي لا مفر منها .

علم لغة وسميوطيقا الترجمة فارضاً بذلك إطاره المفاهيمي الخاص . لم يبق أحد – بعد – بدراسة شاملة حول تقنيات واستراتيجيات التقاليد الاستشرافية للترجمة من العربية . ولأغراض هذا المقال ، يكفينا القول بأنه مادام الاستشراق هو أولاً وأساساً مجال بحث علمي ، فلا غرابة في أن معيار الترجمة الجيدة ، في النموذج الاستشرافي ، هو معيار « الدقة العلمية » . إن قوانينها اللغوية والأسلوبية هي قوانين الترجمة الجامعية التي تعطى الأولوية للنقل الأقرب والأدق للأصل ، تحت إشراف الأستاذ المصحح ، وهو قارئ الوحيد في الغالب . ثم يضاف إلى الترجمة نفسها ملحقات مختلفة (حواش أو شروح أو تعليقات أو كل ذلك) تخضع لقواعد تحقيق المخطوطات ونشر الرسائل الجامعية معاً . وإن كان المقصود بهذه القواعد – نظرياً – أن تمكن الباحثين الآخرين من الرقابة على جودة العمل ، إلا أنها تعمل أيضاً وسيلة لامتلاك النص العربي . وهذه القواعد والتقنيات الأكاديمية للترجمة يجري تعليمها للمستشرق الشاب الذي يتعلم كيف ينبغي إنتاجها على مدار مقرره الداسي الجامعي . ففي فرنسا ، يتألف عدد كبير بشكل ملحوظ من الرسائل التمهيدية للدكتوراه ورسائل الدكتوراه في الدراسات العربية من هذا النوع من الترجمة لمصوص عربية (سواء أكانت تراثية أم حديثة) . وتحت طغيان الدقة العلمية ، غالباً ما تجري ترجمة الأصل العربي بأسلوب حرفي ، وقطع قراءته بملاحظات وتفسيرات من المترجم . والحال أن القارئ غير المتخصص الذي يشرع بقراءة مثل هذه الترجمة سرعان ما تصدحه خشونتها وغرابتها الجذرية وافتقارها إلى الجاذبية ، ويتعلم الاكتفاء بالمعرفة غير المباشرة التي تقدم إليه من خلال كتابات المستشرقين .

ولا غرابة في أن مثل هذا التصور للترجمة يعزز نفس التمثيلات التي خلقها الاستشراق : فهو ينشئ في بنية اللغة المستهدفة نفسها صورة « شرق معقد » كما قال ديجول ، غريب ومختلف بشكل لا يمكن علاجه . وهو ، في الوقت نفسه ، يسمح للاستشراق بأن يعيد تأكيد وضعيته بوصفه وسيطاً ضرورياً ومرجعياً بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية .

والواقع أن هذه الصفات المميزة للترجمة « الاستشرافية »

٢ / ٢ الأدب المصري المترجم إلى الفرنسية :

التذبذب بين «التشويق» و«الفرنسة»

اعتاداً على الصورة التي سلف توضيحها ، ليس من الغريب أن تلقى الأدب المصري الحديث في فرنسا ما يزال إلى الآن مشروطاً بعاملين رئيسيين يدلوان من الناحية الظاهرية متناقضين ، لكنها في الواقع يتم أحدهما الآخر : تمثيه النسبي مع (أ) التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة والمجتمع العربيين و(ب) القيم الأيديولوجية والأخلاقية والجمالية الفرنسية السائدة .

والحال أن التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة العربية قد صيغت ، في الساحة الأدبية ، عن طريق الترجمات العديدة لـ «ألف ليلة وليلة» ، منذ ترجمة جالان الأولى في القرن الثامن عشر : ففي إحصاء يغطي عقدين (من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٨) ، أحصت ندى توميش ٧٨ طبعة لترجمات مختلفة لـ «ألف ليلة وليلة» نشرت في فرنسا بالمقارنة مع ١٤ ترجمة لأعمال كلاسيكية و١٩ ترجمة لأعمال حديثة^(١٧) . وعلى مدار القرنين الأخيرين ، لا شك أن «ألف ليلة وليلة» كانت المصدر الأدبي الرئيسي للتمثيلات الفرنسية للحضارة العربية في كل من بعدها السلسي «الشرق البربري» والإيجامي «الشرق السحري» .

وبالمقابل ، فإن الإنتاج المصري الحديث كان مطالباً على الدوام بمسايرة القيم الأيديولوجية والجمالية الفرنسية السائدة حتى يكون بالإمكان ترجمته وتلقيه في فرنسا : ويتجلى هذا بوضوح عندما ننظر إلى الأعمال المصرية الأولى التي وجدت طريقها إلى الترجمة ، أعني (الأيام) لطلح حسين (التي نشرت بالعربية لأول مرة في عام ١٩٢٩)^(١٨) و (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم (التي نشرت بالعربية لأول مرة في عام ١٩٣٧ وترجمت على الفور)^(١٩) . فلكي نفهم كيف جرى تلقي هذين العاملين من أعمال السيرة الذاتية في فرنسا ، لا بد من التأكيد على أنها بقلم كاتبين بورجوازيين مستغربين ، كانا من حيث أسلوب حياتهما وقيمتها الأخلاقية والجمالية ، أقرب إلى قرائها الأجانب منها إلى المجتمع المصري التقليدي . وعلاوة على ذلك ، فإن ما جرى اختياره من

أعمالها للترجمة هو الأعمال التي تؤكد على الفجوة بين المثل والقيم المصرية للكاتبين و «تخلف» المجتمع التقليدي (بحسب توصيفاتها) . وفي حين أن هدف الكاتبين كان يتمثل بشكل واضح في النقد الاجتماعي ، فإن قراءهما الفرنسيين رأوا في أعمالها وصفاً لميوس المجتمع المصري ، يؤكد كلاً من آخرية الآخر الجذرية والتمثيلات الذاتية الفرنسية ، وذلك بشكل أكثر إرضاء لأنه جاء عبر صوت الآخر . وفي دراستها لحالة (يوميات نائب في الأرياف) ، توضح ندى توميش كيف أن هذه الرواية ، «المبنية على تجربة الكاتب الخاصة بانعدام الاتصال بين موظفي الحكومة والفلاحين الذين فوجئوا بالإجراءات القانونية المستوردة من الغرب دون أن يجرى تكييفها مع حاجات الريف المصري» ، قد قدمت إلى الكاتب الفرنسي جان جرينيه لدى وصوله إلى القاهرة بوصفها «أول كتاب أوصيت بقراءته عن العادات المصرية» . وتعلق توميش بقولها «إن الرواية إذن تسمح لجرينيه بجمع معلومات عن «العادات المصرية» ، أي البؤس الفظيع الذي يفرق فيه الفلاحون ، بدلاً من أن تخدم إرادة الإصلاح لدى الكاتب ، الذي كان هدفه الرئيسي توضيح استحالة تكييف الإجراءات القانونية المستعارة من الغرب»^(٢٠) .

وعند تناولها لترجمات أحدث ، ترى توميش أنه مع تزايد عددها ، يبدأ القراء الفرنسيون يدركون أن الشرق العربي قد يكون شيئاً له هوية خاصة به ومن ثم أن الحركة التذبذبة بين «التشويق» و«الفرنسة» التي ميزت تلقيهم إنما تميل إلى فقدان زخمها . ومع أنها تدعم حكمها بعد ذلك بتحليل نافذ لبعض هذه الترجمات الحديثة ، فإنني أسل إلى الاعتقاد بأنه إذا كان مثل هذا التحول قد حدث (وهو أمر ما يزال محل نقاش) ، فإن ذلك قد يكون لأسباب أخرى .

فبعد فنور ملحوظ في حركة الترجمة في الستينيات ، وجد الأدب العربي من جديد طريقه إلى اللغة الفرنسية : فمعد الترجمة الأولى التي نشرتها لنجيب محفوظ دار سندباد في بداية السبعينيات وحتى الإصدارات الثلاثة الجديدة في خريف عام ١٩٩١^(٢١) ، ظهر ما يقرب من ثلاثين عملاً قصصياً لكتاب مصريين في ترجمة فرنسية (ولا أقل من ذلك لغيرهم من

عناوين الترجمات بالعناوين الأصلية: (درب المعجزات) ترجمة لـ (زقاق المدق)، الذي لا يوجد ما يجمع بينه وبين «فناء المعجزات» الذي يوحى به العنوان. زقاق (Impasse) القصرين - ترجمة لـ (بين القصرين)، وهو ليس اسماً لطريق مسدود، بل اسم الشارع الرئيسي لوسط القاهرة التاريخي. (بستان الماضي)، ترجمة لـ (السكينة). وكان اثنان من أسماء الأماكن هذه «ملهمين» بما يكفى لأن يكونا أهلاً لترجمة مباشرة: (قصر الشوق) و (ميرامار). والحال أن الناشر قد بحث في كل مرة عن عنوان «منشط للبيع»، أى عن عنوان يتماشى مع ما ينتظره القارئ الفرنسى، خاصة من خلال اللعب على وتر «التشويق». وأحدث مثال لذلك هو ترجمة (أولاد حارتنا) بـ (أولاد المدينة العتيقة) Les fils de la medina. وهناك فجوة هامة أخرى: فبينما يهدف عمل نجيب محفوظ إلى أن يكون، بالدرجة الأولى، «تاريخياً» (إذ يورخ التطورات التى وقعت في مصر في القرن العشرين، منذ ثورة ١٩١٩ وحتى «قتل الزعيم»)، فإن جمهوره القارئ الأجنبى يرى فيه بالدرجة الأولى «إثنوجرافيا» أى وصفاً لازمنياً ولشعب القاهرة الظريف، للمجدد إلى الأبد مثل لوحة، في الصورة «الغنية بالألوان» التى يرسمها «راويته ولسانه» - وهى تعبيرات يرددها النقد الصحفى الفرنسى.

ولنفارن حالة نجيب محفوظ بحالة الكتاب الذين يصغرونه سناً من الجيل المسمى بجيل الستينيات (مع أن القدر الأكبر من إنتاجهم لم ينشر إلا في السبعينيات). فعلى الرغم من اختلافاتهم، يتقاسم هؤلاء الكتاب سمات عديدة تميزهم عن أسلافهم. ففي المقام الأول، نجد أن أزمة الهوية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ قد قادتهم إلى نوع من البده من الصفر، إلى إعادة تعريف الكتابة حتى تعبر بشكل أحسن، على المستوى الأدبى، عن السياق الجديد الذى سبق لنا وصفه بـ «نزع الاستعمار الثقافى». ويتجلى هذا عبر أشكال عديدة:

(١) تفجير الأشكال القصصية: فمع أنهم يواصلون استخدام المصطلحات المتمثلة من «رواية» و «قصة قصيرة»، إلا أن تصورهم لم تعد تنسجم مع ما تعنيه هذه المصطلحات عند قارئ غربي.

الكتاب العرب). على أننا يجب أن نشير إلى أن جزءاً كبيراً من هذه الترجمات قد نشر في ظروف استثنائية نسبياً بالمقاييس إلى ظروف النشر العادى: فهى إما أنها قد نشرت من جانب ناشر (سندباد) يصدر أكثر من نصف مطبوعاته إلى شمال أفريقيا^(٢١)، أو أنها قد نشرت في سلسلة (آداب عربية)، التى تصدر عن دار «لاتيس» مدعومة إلى حد كبير (من جانب معهد العالم العربى بباريس). ومن هذه الزاوية، فإن الموقف قد أخذ يتحول في السنوات الأخيرة إلى موقف عادى، حيث أخذ ناشر آخرون يلعبون دورهم. على أن الأدب المصرى، بوجه عام، ما يزال، في نقله وتلقيه الفرنسيين، محكوماً بقانون التشويق والفرنسة المزوج.

ولنأخذ المثال الأكثر شهرة، مثال نجيب محفوظ، أول كاتب عربي (والوحيد حتى الآن) الذى يترجم ويقرا على نطاق واسع نسبياً في فرنسا^(٢٢). فنجيب محفوظ، بحكم سنه (ولد في عام ١٩١١) ومساره الثقافى والسياسى، هو، من بين جميع الكتاب الذين ترجموا مؤخرًا، أقربهم إلى الجيل السابق من الكتاب «المهجين ثقافياً». ويتبدى ذلك بطبيعة الحال في أعماله: فهى روايات واقعية محكمة البناء، تتماشى مع القواعد الأدبية الغربية كما نجدها عند ديكنز وزولا، ولذا فهى «ترد للقارئ قيمة نفوذه»، أى تقدم له فكرة شاملة عن «عادات البلاد». صحيح أن كل أعمال نجيب محفوظ لا تندرج في هذا التعريف الواسع، لكن بما له دلالة أن أكثر أعماله خروجاً عنه - القصص المكتوبة بعد عام ١٩٧٧ مثلاً - لا يجرى اختيارها للترجمة. وهذه العوامل نفسها هى التى جعلت من نجيب محفوظ المرشح العربى الأكثر قبولاً لدى لجنة جائزة نوبل، وهى أيضاً التى ساعدته، بدرجة أكبر من الجائزة نفسها، على أن يصبح مترجماً ومقروءاً على نطاق أوسع.

من شأن دراسة سوسيولوجية خاصة لترجمة وتلقى أعمال نجيب محفوظ في الفرنسية أن تسمح بإثبات أن الوتر الذى يلعب عليه تلقى أعماله ليس وتر جلد «الخاص» و«العالمى» البائسد - الذى احتفى به النقاد العرب وغير العرب احتفاءً سخياً بعد جائزة نوبل - بقدر ما هو وتر التشويق / الفرنسة الأكثر رهاقة. ولنفارن على سبيل المثال

الفلاية أفضل من الأصل» ، وهذا التعبير خير دليل على الهوة التي تفصل الإنتاج الأدبي العربي عن نظيره الفرنسي .

(د) وفي هذه الظروف ، كيف يمكن للمترجم أن يفلت من المنطق المزدوج للتشريك والفرقة ، الذي يفرضه هذا التراكم للمفاهيم السائدة في مجال الترجمة الأدبية بوجه عام (« الترجمة الشفافة » : فالهمة الأولى للمترجم تتمثل في تجنب أن « يوحى » نصه بوجود ترجمة) وفي مجال الترجمة من العربية بوجه خاص (إغراء « الترجمة ذات النكهة المستشرقة ») ؟ فهل يتوجب عليه إعادة استغلال الاستراتيجيات القصصية التي يلجأ إليها بعض من الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية ، سعياً إلى إثبات هويتهم للغاية^(٢٤) ؟ إلا أنه إذا كان بوسع الكاتب الأصلي أن يفضل عن عمد قاربه الفرنسي ، فإن المترجم يصعب عليه السباح لنفسه بذلك ، والناشر واقف له بالمرصاد ليذكره بأن عليه أن يفعل كل شيء لكي يضع الكتاب في متناول جمهوره المفترض .

(هـ) ذلك لأن سوق الأدب العربي في الترجمة ، إن كانت قد كفت عن أن تكون مجرد امتداد محدود لحقل الاستشراق الأكاديمي ، ما تزال قاصرة بشكل أساسي على جمهور « معنى » بالعالم العربي بهذه الدرجة أو تلك . والحال أن المبيعات منخفضة بدرجة مزرية ، قياساً إلى الثقل الديموجرافي لذوى الثقافة العربية أو الأصل العربي من سكان فرنسا . فهل يعتبر الجمهور الفرنسي مغلقاً بشكل تام في وجه الثقافة العربية أم أن الأمر مرده ، كما يزعم البعض ، إلى عيب لدى أولئك الذين لم يتنجوا بعد « الرواية العظيمة » المنتظرة « لو كانت موجودة ، لعرفناها » ؟ وهذا خيار زائف يومها ، إذ يضع المناقشة في حيز أحكام التدقيق ، الإلحاح بأن هناك معياراً عالمياً لقيمة عمل أدبي ما . ولابد ، هنا ، من التأكيد بأن هذه القيمة لا يمكن أن تقاس خارج السياق الثقافي الذي ولد هذا العمل ، كما يذكر بذلك الكاتب المصري جمال الغيطاني :

« لا يكتسب العمل الأدبي قيمته من ترجمته إلى أي لغة مهما كانت سائدة إلا إذا اكتسب قيمة في ثقافة لفته أولاً . صحيح أن الترجمة إلى لغات حية هامة قد تلقى أضواء لكنها لا تمنحه قيمة إضافية . بالعكس ، قد يؤدي الاهتمام المبالغ فيه ببعض الأعمال الأدبية متوسطة القيمة من جانب الثقافات الأخرى إلى

(ب) المجر المتعمد ، عند أكثرهم ابتكاراً ، للأغماط الغريبة ، وذلك إشاراً لإعادة اكتشاف أشكال التراث الأدبي العربي وإعادة توطينها وقلبيها .

(ج) تفجير اللغة : فعند قراءة أعمال بعض هؤلاء الكتاب ، يساورنا الشعور بأن ازدواجية اللغة العربية (الفصحى / العامية) التي أراقت الكثير من الحبر ، هي بسبيلها إلى الاختفاء ، وصحيح أن هؤلاء الكتاب لا يلجأون بشكل مباشر إلى اللهجة المحلية إلا عند كتابة الحوارات ، غير أن الطبقة التحتية للهجة المحلية تبرز بشكل متزايد الوضوح في نثرهم ، بحيث أن بوسع المرء أن يتحدث اليوم عن « عربية مصرية مكتوبة » يمكن تمييزها تمييزاً تاماً . ومثل هذه التطورات تجعل هؤلاء الكتاب أقل قبليّة بكثير من أسلافهم للتصدير . والواقع أنهم لم يترجموا حتى الآن إلا قليلاً جداً ، والنجاح الذي لقيته الترجمات القليلة التي ظهرت حتى الآن هو نجاح محدود جداً^(٢٥) .

وتسهم عوامل أخرى في الحد من « قابلية تصدير » الإنتاج الأدبي المصري الأحدث :

(أ) طابعه المهمش في ثقافته الأصلية ذاتها ، والذي يجب أن يكون في حد ذاته موضوعاً لدراسة معمقة (النشر والتوزيع العشوائي ، غياب الروح المهنية لدى الكتاب وأساساً لدى الناشرين . . .) .

(ب) قلة اهتمام المستعربين الفرنسيين بهذا الإنتاج - والذي يتعارض مع وفرة الدراسات المكرسة ، من جانب غير المستعربين غالباً ، للأدب العربي للكتوب بالفرنسية .

(ج) ومن الواضح أن كل ذلك لا يساعد على تيسير مهمة الناشر الفرنسي : فإذا ما افترضنا أنه مستعد لنشر ترجمات من العربية مثلما ينشر ترجمات من أي لغة أخرى ، ما يزال عليه أن يلجأ إلى قراء خارج الدار ، وأن يجد للمترجم - النادر - القادر في آن واحد على فهم ما يترجمه (وهذا ليس مضموناً أبداً ، نظراً لمميزات الأدب الحديث المذكورة آنفاً) ، وعلى تقديمه في لغة تتماشى مع مقتضيات النشر الفرنسي (مما يتطلب بذل قدر هام من الجهد في إعادة الكتابة) . والحال أن النص الأصل يخرج سالماً إلى هذا الحد أو ذاك من هذه العملية . وقد شاع القول ، من قبل بعض من أكفأ المترجمين ، إن « الترجمة

(١/٢) وبالمقابل، فإن الترجمة لا تتدخل إلا بشكل ثانوي في تكوين تمثيل و«معرفة»، في الثقافة الفرنسية، عن اللغة / الثقافة العربية، التي يجري النظر إليها على أنها عاجزة عن تمثيل نفسها بنفسها. وهذا التمثيل الاغترابي يهيمن على خيارات وتقنيات الترجمة، التي تميل إلى تأكيدها وتضيف إلى وقع «الفرنسة» الكافي في كل ترجمة وقع «التشريع». ومن شأن دراسة سيميولوجية وأصولية مقارنة لحذين النمطين للترجمة - الترجمة الفرنسية / العربية المؤدية إلى التناقص في مقابل الترجمة العربية / الفرنسية المؤدية إلى التشريع - أن تسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الافتراضات ويولدها.

٢- وتكون اللحظة بعد الكولونيالية هي لحظة وضع هذا التبادل غير المتكافئ في موضع السؤال.

(١/٢) إذ يتشكل في اللغة / الثقافة المسودة تدريجياً، رداً على المهينة اللغوية / الثقافية، «علم استغراب» (حسن حنفي)، أي جهاز مستقل لمعرفة اللغات / الثقافات المهينة، يسمح (١) بالحد من اللجوء إلى الترجمة وإلى إعادة تحديد خياراتها من زاوية الأشكال والمضامين الثقافية المميزة للغة / الثقافة المسودة، و(ب) باستحداث تقنيات للترجمة المدجنة، أي تلك التي تمنح للنص المستورد أهلية في اللغة / الثقافة المسودة، الأمر الذي يسمح لها بإعادة امتلاكه.

(٢/٢) وفي اللغة / الثقافة السائدة، رغم أن التصور الموروث من التاريخ الكولونيالي ملغزاً حاسماً، إلا أن الوصول المتزايد من جانب الأقليات الإثنية إلى دائرة الإنتاج والاستهلاك الواسعين للمنتجات الثقافية، من شأنه أن يسمح بانثقال أشكال أقل اغتراباً لتصور الثقافات المستعمرة سابقاً ولتلقاها، خاصة من خلال خيارات وتقنيات ترجمة أكثر احتراماً للهويات الخاصة. ويمكن أن ينشئ من ذلك نقد لأيديولوجية «العالمية»، التي غالباً ما تكون ذريعة للمهينة الثقافية. فدراسة إمكانية الترجمة، أي إمكانية تصدير الإنتاج الثقافي لثقافة محددة، تعني الاعتراف بأن كل ما هو «صالح بالنسبة لنا»، أي له أهلية في ثقافتنا، ليس بالضرورة «صالحاً بالنسبة لهم»، مناسباً في ثقافة أخرى، وذلك بالشكل نفسه الذي نرى به - وعن حق - أن كل ما هو «صالح بالنسبة لهم» ليس «صالحاً بالنسبة لنا».

شعور يشبه السخرية، فهي أحياناً تتج اهتمامات لاعتبارات لا علاقة لها بقيمة العمل الأدبي نفسه، وإنما تتصل باعتبارات عنصرية أو سياسية، وتلك تضر بالعمل الأدبي في ثقافته ولا تفيد.

ما تزال ترجمة وتقديم الأعمال الأدبية العربية مرتبطة بالعلاقة بين الغرب والشرق، خاصة الشرق العربي. هناك نظرة مسبقة إلى الشرق نتاج ظروف تاريخية طويلة ومعقدة، وأحياناً يقبل القارئ الأجنبي على قراءة أعمال تقدم له وتؤكد له هذه الصورة أو تلك الأفكار المسبقة، وهنا يجب الإشارة إلى بعض الأدباء الذين يهتمهم الزواج في اللغات الأجنبية، فيأيدون من جانبهم إلى تذية هذه التصورات بتقديم أدب سياسي، أو أدب يبرز التناقضات التي يتصورها الغرب عن الشرق.

الترجمة والمهينة الثقافية.

بعد هذا التحليل المزدوج، يمكننا اقتراح فرضية عامة من أجل دراسة سوسيولوجية للترجمة في سياق التبعية / المهينة الثقافية، سوف تتألف من مسألين من الافتراضات، تتطابق إحداهما مع لحظة التبادل الكولونيالية وتتطابق الأخرى مع لحظة التبادل بعد الكولونيالية - آخذين بعين الاعتبار أن الحديث يدور عن «لحظتين» مثابيتين نموذجيتين لا تتطابقان بالضرورة (كما نسي لنا إدراك ذلك هنا) مع الاستعمار ونزع الاستعمار التاريخيين، بل تتعايشان بالأحرى على مدار العصر.

(١) فاللحظة الكولونيالية هي لحظة التبادل غير المتكافئ بالدرجة الأولى.

(١/١) والترجمة في هذه اللحظة تعمل في اتجاه يكاد يكون وحيداً: نحو اللغة / الثقافة العربية، حيث تلعب دوراً أساسياً في استيعاب الأشكال والمضامين الثقافية المسودة وفي تكوين تمثيلات للثقافة الغربية. وكلما تعمق التناقص، تناقص ميل الترجمة إلى توطين الأشكال والمضامين السائدة (الترجمة - الاقتباس) في اللغة / الثقافة العربية، ويزداد ميلها إلى نقل تلك الأشكال والمضامين إلى هذه اللغة / الثقافة على حالها (الترجمة - الكلل)، الأمر الذي يؤدي إلى احتدام انقسام شخصيتها.

الحواشي :

- ١ - أرقام تقريبية مستمدة من الخارطة والرسوم البيانية الواردة في :
Le Grand Atlas des Littératures, Encyclopaedia Universalis (Paris, 1990), P. 392 - 393 .
- ٢ - انظر مقال سامية حمز ، « الترجمة والتجربة بعد الكولونيالية : النص المغرب المكتوب بالفرنسية » .
Rethinking Translation, Lawrence Venuti Routledge (ed.).
- ٣ - « مواقع الأتراك في وقائع تلياك » ، بيروت ، ١٨٦٧ ، ٧٩٢ ص . قد يبدو اختيار الطهطاوي غريباً بالنسبة لنا اليوم . وفي الواقع ، كانت « مغامرات تلياك » لفينيلون - وهو تعليق أخلاقي على هوميروس - من الكتب الأكثر رواجاً في فرنسا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر .
- ٤ - انظر : Gilbert Delanoue, *Moralistes et Politiques musulmans dans l'Egypte du XIXe siècle* (1798 - 1882), 2 Vols.,
Le Caire, Institut français d'Archéologie Orientale du Caire, 1982, II, P. 618 - 630 .
- ٥ - من بين الاقتباسات المصرية الأشهر ، اقتباس مسرحية « توتوف » لمولير على يد عثمان جلال (« الشيخ متلوف » ، حول عام ١٨٧٠) ، وهو نقل كامل للمسرحية في سياق عربي - إسلامي .
- ٦ - من بين أنجح اقتباسات المنفلوطي رواية « بول وفيرجينى » لبيرناردن دي سان بيير (« القضية » ، ١٩٢٣) ولعل السبب في ذلك أنها قد جرى تلخيصها بوصفها مدعى غريباً للسبب الغرامية العربية التراثية من أمثال مجنون ليل . ومثل آخر لهذه هو « تعريب » رواية Les Misérables لمكتور هوجو من قبل الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) ، تحت عنوان « البؤساء » ، التي نشرت لأول مرة في عام ١٩٠٩ ثم أعيد نشرها مراراً والمرة الأخيرة في عام ١٩٧١ . ومع أن العنوان العربي ترجمة حرفية للعنوان الأصلي ، إلا أن المحرر الذي كتب مادة « حافظ إبراهيم » في الموسوعة البريطانية (ولم يرد اسمه) يقول « إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت في النثر » وهذا ما يتبين من روايته البؤساء التي لم ينسها !
(Encyclopædia Britannica, Micropedia, IV, P. 832, 1980 édition)
- ٧ - هذه الأرقام وتلك التي تليها مستخرجة من « مقالة شعبان عبد العزيز خليفة » « Trente années d'édition égyptienne » (ثلاثون عاماً من النشر في مصر) في (Bulletin du CEDEJ, n 25 (1989 - 1), Le Caire, 1990, P. 30 - 31) ، ولابد من الإشارة إلى التباين الواسع للإحصاءات المتعلقة بإنتاج الكتب ، في مصر وعامة ، حسب كيفية تعريف ما يسمى بالكتاب . ولذا فإنه يجب التعامل مع الأرقام الواردة هنا على أنها تشير إلى تقديرات تقريبية معقولة لا إلى معلومات مؤكدة .
- ٨ - انظر الببليوجرافيا التي أشرفنا على إعدادها : « Egypte - Égypte, 1952 - (Bibliographie) Traductions arabes d'auteurs d'expression française (Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte, Département de traduction et d'interprétation, 1990) ، 1989) ، مع مرور الوقت ، يبدو ، بشكل مفارقة تماماً ، أن تدخل الدولة في الستينيات مسئول إلى حد كبير عن انبهار صناعة الكتاب المصرية في أعوام ١٩٦٧ - ١٩٧٥ كما أن موقف تخفيف التدخل الذي تبنته الدولة في الشؤون الثقافية في ظل سياسة الانفتاح ، قد دشّن في الواقع انتماء صناعة الكتاب عن طريق تحريرها من بعض القيود والسياس بالاستثمار الأجنبي . انظر : Y. Gonzalez - Quijano : « Politiques culturelles et industrie du livre en Égypte » , Maghreb - Machrek, 127 (1st trim. 1990), P. 104 - 120 .
- ٩ - انظر مقالة سيد البحراوي : « Le public de la littérature, un domaine à étudier » , Bulletin du CEDEJ, 25 (1989 - 1, Le Caire) ، 1990, P. 177 - 185 .
- ١٠ - على الرغم من اختزال النفوذ الفرنسي المباشر في ظل الاحتلال البريطاني لمصر (١٨٨٢ - ١٩٥٢) ، فإن التأثير الثقافي واللغوي الفرنسي ظل قوياً بما يكفي لأن يتيح ، خاصة بين الأقليات المسيحية واليهودية ، ظهوراً لأدب مصري هام مكتوب بالفرنسية . على أن هذا الإنتاج جُطّ قفزة بعد عام ١٩٥٦ ثم انقصر على حفنة من الكتاب والمخططين الذين هاجروا إلى فرنسا في الخمسينيات .
- ١١ - Le monde arabe dans la vie intellectuelle et culturelle en France, Colloque, 18 - 20 janvier 1988, Paris, Institut du monde arabe 1989 .
- ١٢ - انظر : Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Random house, 1978
- ١٣ - انظر : Naguib Mahfouz, *Le Jour de l'assassinat du leader*, Paris, Sindbad, 1989
- ١٤ - Sayyab, *Le Goffe et le fleuve*, Paris : Sindbad, 1977, P. 89 . إنني أشكر الأستاذة فريال غزول (قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، الجامعة الأمريكية في القاهرة) ، للفتها انتباهي إلى هذا المثال . ولا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظة (والملاحظة التي سبقتها) لا تهدفان بحال من الأحوال إلى الإساءة إلى مترجم يتمتع بمهارة معترف بها من الكفاءة وجدارية ، بل تهدفان بالأحرى إلى الإشارة إلى مطلب ينجم ، في اعتقادي ، من

هذا الموقف — موقف المترجم الملم بكل شيء — الذي يمتشى مع الطابع الاستشراقى الذى لانزال نحن ، المترجمين من العربية الذين جربنا هذا التاليف الاستشراقى ، نستهلم له في كثير من الأحيان .

١٦ — انظر :

Nada Tomiche, *La Littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris, Geuthner, 1978, P. 3 (١٩٩١) آخر ترجمة فرنسية لمقطعات من « ألف ليلة وليلة » (من إعداد جمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل) في مجموعة Folio الصادرة عن دار نشر Gallimard . وتمتزم دار جاليهار نشر الترجمة الكاملة للمجلد ، في مجموعتها La Pléiade ، لتجعل منها بذلك أول نص عربى يشق طريقه إلى هذه المجموعة ذات المكانة الرفيعة : وهذا مؤشر آخر ، إن كانت هناك ضرورة إليه ، على عكس « ألف ليلة وليلة » في الأدب العربى كما تقدمه الثقافة الفرنسية .

١٧ — انظر :

Taha Hussein, *Le livre des jours*, trad. Jean Lecerc et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947 .

١٨ — انظر :

Tawfik El - Hakim, *Un substitut de campagne en Égypte*, trad. Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, Pion, 1938 .
عام ١٩٧٤ .

١٩ — انظر : Nada Tomiche, op. cit., P. 21 .

٢٠ — انظر :

Naguib Mahfouz, *les Fils de la médina*, Sindbad; Yehia Haqqi, Choc, Denoël; Nabli Naoum, *Retour au temple*, Actes Sud
وعن دار سندباد أيضاً ، أحدث نجيب محفوظ مع جمال الغيطال (« نجيب محفوظ يتذكر ») .

٢١ — انظر :

من اللافت للانتباه أن دار نشر Heinemann Educational Books التى لعبت دوراً رائداً في ترجمة الأدب العربى المعاصر إلى الإنجليزية ، تحقق غالبية مبيعاتها في الأسواق الأنجلوفونية في أفريقيا وآسيا : بعبارة أخرى ، أن حركة ترجمة هذا الأدب قد بدأت إلى حد كبير كتبادل جنوى — جنوى (من خلال وساطة الإنجليزية والفرنسية المعاملتين كلتيهما تواصل بين شعوب مختلفة اللغات ، ومن خلال بنية نشر موجودة في أوروبا) ، لا كتبادل شالى — جنوى . وللإطلاع على كشف بآماكن صدور الأدب العربى المترجم إلى الإنجليزية ، انظر : Edward Said, « Embargoed literature » , The Nation, 17 september 1990, P. 278 - 280 .

٢٢ — انظر :

يوجد الآن بالفرنسية أحد عشر عملاً من أعماله . و « الثلاثية » هى العمل الروائى العربى الحديث الأول الذى يعاد نشره في طبعة شعبية .

٢٣ — انظر :

لنشر ، بين أفضل النصوص (والأفضل ترجمة) إلى ، Gamal Ghitany, Zayni Barakat, Seuil, 1985; Sonallah Ibrahim, *Étoile d'aout*, Sindbad, 1987 وقد ترجم المعلمين جان — فرانسوا فوركاد ؛ و Edouard Al - Kharrât, Alexandrie, *Terre de safran*, Julliard, 1990 وقد ترجمها لوك بربوليسكو .

٢٤ — إن الكتابة الفرنسية « تسلمنا » إلى الآخر ، لكننا سندافع عن أنفسنا عن طريق الأرابيسك ، وقلب الأمور ، والإيقاع في الحيرة ، والتيه والحرف للتواصل للجملة وللفقه ، وذلك بحيث يتوه الآخر مثلاً يتوه في أزقة القصة « Situation de la littérature maghrébienne de langue française », Alger, OPU, 1982, P. 103 - 104)

٢٥ — انظر :

جمال الغيطال ، « الزيفى بركات : رؤية من البغلة الأخرى » ، ورقة مقدمة في الملتقى الأول حول الأدب القصصى المصرى مترجماً إلى اللغة الفرنسية ، القاهرة ، ١٣ — ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

حرية الكاتب*

نادين جورديمير

نافذة لعالم جنوب أفريقيا ، بتناقضاته وصراعاته المواردة . وقد أتاح فوزها بجائزة نوبل للقراء العرب فرصة الاطلاع على تجربتها ، فترجمت بعض أعمالها ، وظهرت العديد من المراجعات النقدية لسيرتها الإبداعية .

شكلت الصورة المركبة لواقع جنوب أفريقيا (الحياة في ظل الأبارتايد ، صعود الحزب الوطني للسلطة في ١٩٤٨ ، عالم الخمسينيات الثقافي والسياسي والاجتماعي ، مقاومة الستينيات وهزيمتها ، تنامي حركة الوعى الأسود في السبعينيات ، انتفاضة سويتو ، نبوض الثمانينيات الذى تمخض عن بعض المكاسب للأغلبية السوداء وقاد للتفاوض وجعل الكثيرين يرون حلمهم بجنوب أفريقيا ديمقراطية أقرب مما كان في أى يوم مضى) ، شكلت هذه الصورة المركبة خلفية غنية وفيرة لأعمال جورديمير ، وأعطت مشروعها الأدبي مشروعته ومعناه .

لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة ، فقد كانت جورديمير ، حسب تعبيريها ، «أقلية داخل الأقلية» . إنها الكاتبة البيضاء التى تنتمى لأقلية تمارس كل شروط التمييز العنصرى والاستغلال الاقتصادى ، فتتمايز عنها وتعلن تمردها على ثقافتها المهيمنة وتطبقها ، وهى الكاتبة التى تنحاز لأغلبية سوداء معيئة ، يسحق الأبارتايد إنسانيتها تحت

تقديم

في سن الثالثة عشرة قدمت نادين جورديمير Nadin Gordimer نفسها للقارىء ، تحديداً في عام ١٩٣٧ . وطوال أكثر من نصف قرن واصلت عملها بدأب ، فأصدرت أكثر من تسع روايات وثمان مجموعات قصصية ومجموعة من المقالات في أدب الرحلات ، والسيرة والسيرة الذاتية ، والسياسة ، وتصورتها للعملية الإبداعية ، وللمراقبة ... إلخ .

ومنذ الخمسينيات ، أصبحت جورديمير إحدى العلامات الأدبية البارزة ، في ساحة جنوب أفريقيا . وفي الوقت ذاته بدأت تشق طريقها إلى القارئ خارج عذلة الأبارتايد ، فترجمت أعمالها لأكثر من عشرين لغة . وأصبحت بجانب بريتن بريتنباش Breyten Breytenbach وأثول فوجارد Athol Fugard وغيرها

* كلمة ألفت في مؤتمر المدرسين المنعقد في ديربي ، ١٩٧٥ وقد نشرت أولاً في نيكلاسليك ، العدد (٢) (١٩٧٥) ، ص ١١ - ١٦ . ترجمها وقدم لها مجدى التميم ، وهو قاص سودانى ، مخرج من كلية التربية (قسم اللغة الإنجليزية) ، بجامعة عين شمس بمصر .

ماذا تعنى حرية الكاتب ؟

بالنسبة لى ، تعنى حق الكاتب فى أن يدافع عن/ وينشر للعالم رؤيته الخاصة لوضع مجتمعه . وإذا كان له أن يعمل بأفضل ما عنده ، فيجب أن يتنزع تحرره من تمائل التفسير السياسى والأخلاق والأذواق الشائعة .

حيثما وأينما وكيفما كنا نعيش ، «فالحرية» تبادر للذهن بوصفها مفهوما سياسيا على سبيل الحصر . وعندما يفكر الناس فى حرية الكاتب يتراءى لهم على التو ذلك الكم الهائل الذى راكمته حضارتنا من الكتب المحروقة والمحظورة والمنسوعة ، والذى أضافت بلادنا وتضيف إليه مساهمتها . إن حق أن يترك المرء وشأنه ليكتب ما يرضيه ليس قضية أكاديمية لنا نحن الذين نعيش ونعمل فى جنوب أفريقيا . لقد كانت وجهة النظر الخاصة ، وستظل على الدوام ، باعثاً للخوف والحق عند أصحاب طريقة ما فى الحياة كطريقة حياة الرجل الأبيض فى جنوب أفريقيا ، الذى لا يظن أن يظنر له إلا فى ضوء مبدأ التبرير الذاتى .

كل ما يوسع الكاتب ، بوصفه كاتباً ، أن يفعله ، هو أن يواصل كتابة الحقيقة كما يراها . وهذا ما أعنيه برجعة نظره الخاصة للأحداث إساءة كانت أحداثاً عامة كبرى مثل الحروب والثورات ، أو وقائع الحياة الشخصية اليومية الفردية والصغيرة .

يأتى زمان فى تاريخ بلدان بعينها ، تكون هذه الفصيدة التى كتبها برتولد برخت ، خلال حياة العديدين منا ، هى أفضل ما يعبر عن مشاعر كتابها :

عندما أمر النظام بحرق الكتب ذات التماثيل الخطيرة
ولرغمت الثيران على جر عربات حاملة بالكتب
إلى المحرقة الجنازية ،
اكتشف أحد أفضل الشعراء المتقين - غاضباً -
عندما فحص القائمة ، أن كتبه قد نسيت
مشى إلى طاولته ، وكتب على جناح الغضب

شروط اقتصادية أقل ما توصف به أنها مريرة وقاسية . ومع تنامي الوعي الأسود فى السبعينيات ، أصبحت عزلة جورديمر أكثر مرارة ، إذ زاد ابتعادها عن محيطها الأبيض ، ولم تقبل الأغلبية السوداء اندماجها فيها بوصفها مثقفة بيضاء .

صنع هذا المشهد المعقد التزام جورديمر الخاص ، فأصبحت أكثر إلحاحاً على أن يكتب الكاتب الحقيقة «كما يراها» ، لا كما يتوقع منه . وفى هذه المقالة/الخطبة التى كتبت فى منتصف السبعينيات ، فى إحدى اللحظات الحاسمة فى تطور رؤية جورديمر لأديها ودوره ولمجتمعا ومعنى التزامها الإبداعي ، تطرح تصورها لحرية المبدع ، فنجدها قريبة منا بهومها وتصوراتها . وكما يقول ستيفن كلنجمان ، محرر مقالاتها (بما فيها هذا المقال) ، «هى كاتبة تحليلية بطبيعتها» ، نجدها تلقى الضوء على مفهوم حرية الكاتب ، ومعنى الالتزام ، من عدة زوايا ، تقنياً رؤيتها الثاقبة ويعطيها طعمها استنادها على واقعها المحل وتطلعها للتجارب الأخرى . تكشف هذه المقالة ، أيضاً ، وعلى نحو ما ، عن تأثيرات جورديمر الأدبية الباكسة ، أى تأثيرها بنورجنيف Ivan Turgenev وبرخت Bertold Brecht حيث تسمى الأول روسى القرن التاسع عشر العظيم . هذه ، إذن ، زبدة تجربة مبدعة كرست حياتها لإبداعية لا تشك فى جديتها .

الترجم

إلى أولئك المسجونين بالسلطة :
أحررهم
كتب بقلم منجبل :
أحررهم ، ولا تعاملون هكذا ، لا تستنوي
ألم أقل الحقيقة دائماً في كتبى ،
وتعاملوننى الآن بوصفى كاذباً
إلى أمركم :
أحررهم^(١)

كل هذا ، برغم مشقة احتماله ، هو جزء من معركة
الكاتب من أجل الحرية .
هناك تهديد آخر لهذه الحرية في أى بلد تكبح فيه الحريات
السياسية : إنه تهديد أكثر مكرراً ؛ بحيث يمكن فقط للقليلين أن
يدركوه . إنه تهديد يأتى متجدداً من قوة معارضة الكاتب لانتهاك
الحرية السياسية . إنه التهديد الأكثر تناقضاً ، إذ ربما يهدد هذه
الحرية المركبة - حرية رؤيته الخاصة للحياة - مجرد وعيه بما هو
متوقع منه . ما هو متوقع منه ، فى الغالب ، هو التماثل مع
أرثوذكسية المعارضة .

هناك من يعتبرون الكاتب لسان حالهم ؛ أولئك الذين
يشاركهم ، من حيث هو إنسان ، أهدافهم ؛ وأولئك الذين
تتطابق قضيتهم مع قضيتهم ، من حيث هو إنسان ؛ والذين
معاناتهم هى معاناته . إن غمائله وإعجابه وولاء هؤلاء يشعل
حالة من الصراع داخله .

إن نزاهته من حيث هو إنسان تقتضى أن يضحي بكل شيء
لصالح الرجال الأحرار فى الصراع الدائر . لكن نزاهته من
حيث هو كاتب تهدر فى اللحظة التى يبدأ كتابة ما قيل له إنه
يجب أن يكتبه .

هذه هى مشكلة الكتاب السود الخاصة فى جنوب أفريقيا .
وستظل ، سواء اعترف الجميع بذلك أو لم يعترفوا . وسوف
تتبدد هذه المشكلة ، حتى لأرثوذكسية القاموس : إن رطانة
النضال الأممية صحيحة وملائمة للبرنامج الجماهيرى ،
للصحيفة ، للمرافعة من داخل قصص الاتهام ، لكنها ليست
ملاممة ، ليست عميقة ، ليست مرنة ، ليست ماضية
(Cutting) ، ليست طازجة بما يكفى لقاموس الشاعر والفاصل
والرواوى .

وكذلك «لغة الشعب» كما سيزعم ، حيث لا ينبغي أن
تصل الكتابة الإبداعية للمصنوعة فقط . إن الرطانة النضالية
تفتقر إلى البراجماتية المبدعة وشعرية الكلام الشائع ، معاً -
الصفات التى يواجهها الكاتب تحدى الإمساك بها إبداعياً ، ليعبر
عن روح الشعب وهويته ، على نحو تعجز عنه آلاف
المسكوكات (الكليشيات) البتيلة والمثيرة للمشاعر .

نستطيع نحن كتاب جنوب أفريقيا أن ندرك هذه المشاعر
الياسية التى صبرت عنها القصيدة ، طالما لا نزال نقاتل من أجل
أن نقرأ كتبنا لا أن نحرق .

وإذا كان الكاتب ينتمى إلى حيث تكبح حرية التعبير ، ضمن
الاحريات الأخرى ، فالتقى والإبعاد هما أبشع ما يواجهه
الكاتب من مخاطر ، وقد واجهه العديدون ذلك ، إن الطائفة
الإبداعية تمهد أكثر مما تدثر . ها هو توماس مان Thomas
Mann يصمد فى منفاه ليكتب (دكتور فاوستوس) ؛ وباسترناك
Pasternak يهرب (دكتور زيفاجو) عبر عشر سنوات من
الصمت ؛ وسولجنتسين Solzhenitsyn يظهر بعالمه الفظيع
بكراً فى خريطة (أرخبيل الجولاج) ؛ وقریباً منا فى قارتنا ،
يكتب شينوا أشيبي Chinua Achebe من أمريكا ولا يهرب
نثره ليرضى النظام النيجيرى الذى لا يستطيع أن يعيش فى
ظله^(٢) ؛ ودينيس بروتوس Dennis Brutus يلعب صيته فى
الخارج ، بينما يبقى شعره ممنوعاً فى وطنه ؛ وبريتن برينتاش
Breyten Breytenbach ، بعد قبوله بالامتناء الخاص من
القانون العنصرى الذى سمح له بزيارة وطنه برفقة زوجة ليست
بيضاء ، يقل بلا شك فى ذات الوقت حقيقة أن الكتاب الذى
سيكتبه بعد هذه الزيارة سيحظر بعد برهة وجيزة^(٣) .

وسط كل هذه التقلبات ، يستمر الكتاب الحقيقيون فى كتابة
الحقيقة التى يرونها ، ولا يقبلون أن يخضعوا أنفسهم
للرقابة ... نستطيع أن نحرق الكتب ، لكن نزاهة الفنانين
المبدعين ليست هى الورقة ولا نسيج التطريز - تبقى هذه
النزاهة طويلاً جداً ، بحيث لا يمكن مطاردة ، أو مداهنة ، أو
تحريف الفنان نفسه ليخونها .

الذي بدأه جورجول Gogol في إيقاظ ضمير الطبقات المتعلمة على شُرور النظام السياسي القائم على القنانة .

لكن أصدقائه ومعجبيه ورفاقه قصروا عن إدراك عبقرية ، الشيء الذي جعله موسوماً بالحفاظ على حرية الكاتب في إعادة إنتاج الحقيقة وواقع الحياة ، حتى لو لم تتطابق هذه الحقيقة مع رغبته الخاصة .

وعندما نشر تورجنيف روايته العظيمة (آباء وأبناء) في ١٨٦٢ هوجم ، ليس فقط من قبل اليمين بسبب عائلته للثوريين الفوضويين ، وإنما أيضاً وبشكل أكثر مرارة من قبل اليسار ، الجيل الشاب نفسه الذي كان بازاروف Bazarov شخصية الرواية الرئيسية نموذجاً ومثله الأعلى . لقد لاهم الراديكاليون والليبراليون الذين كان تورجنيف نفسه يتمسك بهم ، لاهمه بوصفه خائناً لأنه قدم بازاروف بكل الأخطاء والتناقضات التي رآها في غطله ، وفي ذاته ، إذ يقول - وبكلماته هو - إنه خلقه هكذا لأنه «في تلك الحالة ، كانت الحياة تبدو هكذا» .

وتجهد المجهوم مرة أخرى بعد نشر رواية أخرى هي (السدخان) ، فقرر تورجنيف كتابة سلسلة من المذكرات الأوتوبيوغرافية تسمح له بالرد على نقاده بشرح آرائه في فن الكتابة ، وموقع الكاتب في المجتمع ، وكيف يكون موقف الكاتب من إشكاليات عصره الجدالية . وقد كانت النتيجة سلسلة متواضعة من المقالات شكلت ميثاقاً لافناً لعقيدة كاتب . يقول تورجنيف عن نقاده وتحديداً فيما يتعلق بـ (آباء وأبناء) :

«إنهم يتحدثون بعمومية ودون أن تكون لديهم فكرة صائبة عما يدور في ذهن المؤلف ، أو ما أفراحه وأحزانه بالضبط ، وما مراميه ، ونجاحه وإخفاقه . بل هم ، على سبيل المثال ، لا يرتابون حتى في السهافة التي يذكرها جوجول والتي تتألف من تائب المراء لذاته ومحاسبته على أخطائه في الشخصيات الخيالية التي يصورها . إنهم متيقنون تماماً أن ما يفعله الكاتب هو «تطوير أفكاره» ... دعى أوضح ما أغنيه بمثال صغير : أنا غربي عنيد وميؤس منه . لم أخف هذا أبداً

يحتاج الكاتب الأسود إلى حريته ليؤكد أن لغة شاتسورث Chatsworth ، دجبازا Dimbaza وسويتو Soweto هي أداة ليست أقل من لغة واتس Watts أو هارلم Harlem ، وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات ، والمعاناة والغضب ، أو عن أي لون من ألوان طيف الفكر والمشاعر .

وفي الواقع ، فإن الكاتب - حتى وهو يقف في صف الملائكة - عليه أن يحتفظ بحقه في قول الحقيقة كما يراها ، وبكلماته هو ، دون أن يتهم بالخدلان . كتب فيليب توينبي Philip Toynbee : «هدية الكاتب للقارئ ليست المتعة الاجتماعية أو الرفعة الأخلاقية أو حب الوطن وإنما توسيع مدارك القارئ» . وهذه هي مساهمة الكاتب الوحيدة في التغيير الاجتماعي . يحتاج الكاتب أن يترك شأنه ، من قبل أصدقائه وأعدائه ، ليصنع هويته هذه ، ويجب أن يصنعها حتى ضد رغبته الخاصة .

ولعلني لست في حاجة لأضيف أن هذا لا يعني أن يعود الكاتب إلى برجه العاجي . فالمهنية لا يمكن صنعها من مكان مثل هذا المكان . ومنذ عهد قريب عرف جان بول سارتر Jean- Paul Sartre مسئولية الكاتب ، بوصفه مثقفاً ، تجاه مجتمعه ، بعد أن شغل هو نفسه هذا الموقع لسنوات في فرنسا : «إنه شخص مخلص لمخلص سياسي واجتماعي ، لكنه لا يكف أبداً عن معارضته . وبالطبع ربما ينشأ تناقض بين ولاءه ومعارضته ، لكنه تناقض مشمر . ولا جدوى من ولاء بلا معارضة ، إذ لن يعود الإنسان حراً» .

عندما يطالب كاتب بحريات مثل هذه لنفسه ، فهو يبداً بإدراك الخطر الحقيقي لنضاله . وهذه ليست مشكلة جديدة ، ولا أعتقد أن بين كل الذين واجهوها من رآها بوضوح وتصدى لها بعناد صلب مثل روسي القرن التاسع عشر العظيم إيفان تورجنيف . لقد نال تورجنيف صيتاً ذائعاً بوصفه كاتباً تقديماً . وقد كان لصيقاً بالحركة التقدمية في روسيا القيصرية وتغديداً بجانحها الأكثر ثورية الذي قاده الناقد بلينسكي Belinsky ثم الشاعر نيكراشوف Nekrasov لاحقاً . ومع قصصه واسكتشاتة ، قال الناس إن تورجنيف يواصل العمل

وإذا ما كان لكاتب أن يشق طريقه لعمله الخاص ، فعليه أن لا يكون واعياً كل الوعي بالشكل الأدبي على النحو الذي تسلكه فيه التبرجات اللغوية . أقول «يكون واعياً» لأن الشكل الأدبي هو جزء من شروط عمله ، يستطيع أن يرفضه مختاراً ، لكنه لا يستطيع أن يختار هل فرض عليه أم لا من قبل الناشرين والقراء الذين لا يسمحون له أن ينسى أن عليه أن يأكل . إنها معجزة نادرة أن يُستقبل مبدع ما بالدهشة والصدمة . وأن يدفع تأثيره الناس في اتجاهات جديدة خاصة بهم . لكن المبدع التالي له لا يأتي أبداً من بين مقلديه ، أولئك الذين يقدعون شكلاً على مثاله . ليست كل الكتابة الجديدة بالاهتمام هي إبداع ، لكني أؤمن أن الإبداع يأتي دوماً من رؤية فردية خاصة . ربما تنبع الحرفة من تراث ، لكن التراث يتضمن خيار التأثير ، بينما يجعل الشكل تأثير اللحظة واحداً لكل الذين يعاصرونه .

يحتاج الكاتب إلى كل ضروب الحرية هذه ، القائمة على الحرية الأساسية ، أي التحرر من الرقابة . إن الكاتب لا يبحث عن غطاء للحياة وإنما عن هيك غطائها دون احتمال المراوغة . إنه مرتبط أوثق الارتباط بالحياة على طريقته الخاصة ، ويجب أن يترك لها إذا ما كان لأي شيء أن يتمخض عن هذا الضراع . يجب أن تطلق أي حكومة ، أي مجتمع - أي رؤية لمجتمع مستقبل - كتابها أحراراً كأقصى ما يكون ليكتبوا بطرقهم الخاصة المختلفة ، وبخياراتهم الخاصة للشكل واللغة ، وحسب اكتشافهم الخاص للحقيقة .

مرة أخرى يعبر تورجنيف عن هذا المعنى بشكل أفضل :

«لا يمكن تصور الفنان الحقيقي بلا حرية - بأوسع ما تعني الكلمة - في علاقته بنفسه ، وبتاريخه ، وبلا هذا الهواء من المستحيل أن يتنفس»^(٦) .

وأضيف كلمتي الأخيرة : وفي هذا الهواء وحده يُصبح الالتزام والحرية المبدعة شيئاً واحداً .

ولا أخفيه الآن . وبالرغم من ذلك فقد وجدت سعادة كبرى أن أكشف في شخصية ناشن في (بيت النبلاء) كل الجوانب الجلفة والشائعة عند الغربيين : لقد جعلت سلافونيل لا فريستسكي «يسحقه» تماماً . ثم فعلتها ، أنا الذي أعتبر مبدعاً سلافونيل زائفاً وتافهاً ؟ ذلك لأنه ، وفي هذه الحالة بعينها ، كانت الحياة هكذا حسياً أرى ، وكل ما أردته قبل كل شيء هو أن أكون مخلصاً ومفعلاً بالثقة ، لقد حذفت كل شيء فني في مجال ما يتعاطف معه ، وجعلته يعبر عن نفسه في نبرة قاسية فظة ليس بسبب رغبة سخيفة في الإساءة للجيل الشاب . . . وإنما ببساطة نتاجاً للملاحظات . . . إن ميل الشخص ما كان له أن يفعل شيئاً . لكني توقعت أن يندش قرائي إذا قلت لهم إن أشاطر بزازاروف كل قناعاته باستثناء آرائه في الفن»^(٧) .

وفي مقالة أخرى يلخص رأيه فيها بسميه «الإنسان ذو الوجهة الحقيقية» بقوله :

«تقدم له الحياة التي تحيطه مضامين أعماله ، إنه انعكاسها المكثف . لكنه عاجز عن كتابة التفریط مثلاً هو عاجز عن كتابة أهجية . . . وعندما يقال ذلك ويحدث ، فإنه يظل أسى منه . يستسلم أولئك العاجزون عن الفعل لثيمة منجزة أو يتفقدون برنامجاً»^(٨)

هذه الشروط التي أتحدث عنها . هي الشروط الخاصة ، بل الشائعة ، في حالة الكتاب المحاصرين في زمن القنبلة وحاجز اللون ، مثلاً هم محاصرون في زمن الأحذية الثقيلة والعصا المطاطية .

هناك شروط أخرى ، أكثر مراوغة وأقل عنفاً ، تؤثر على حرية ذهن الكاتب .

ماذا عن الشكل الأدبي ، مثلاً ؟ ماذا عن دورة المبدع ، المقلدين المزورين ، ومن ثم استعادة مبدع ما مرة أخرى ؟

الهوامش :

- (١) أخذتها جورديمر من *Die Buchverbrennung* وقد ترجمها هـ . ر . هيز إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Burning of the books" في : Bertold Brecht, selected poems (New York, Grove press, 1959), p. 125.
- (٢) اشتهر شيناو أشيبى Chinua Achebe بروايته التي بدأت بـ (الأشياء تتدهاى) (لندن) هابتمان ١٩٥٩ ونيرورك ، ماكديويل ، أوبرلنسى (١٩٥٩) . وقد ارتبط بقضية بياها أثناء الحرب الأهلية النيجيرية حيث كان يعيش في معناه بالولايات المتحدة وقت إلغاء هذه الكلمة . وقد كتبت جورديمر مراجعة نقدية لمفالاته المجموعة تحت عنوان *Morning Yet on Creation Day* في ملحق التايمز الأدبي ، ١٧ أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ١٢٢٧ .
- (٣) برين برينباتش هو ألع كتاب جيل الستينيات Sestiger الأمريكان (الأمريكان هم مواطنون جنوب أفريقيا ذوو الأصول الأوروبية - المترجم) الذى تحدى ثقافة مواطنيه لأول مرة على نحو دراماتيكي . وقد تزوج من فيتنامية أثناء إقامته في باريس ، وهي زيجة يجرمها قانون منع الزيجات المختلطة الجنوب أفريقى ، الأمر الذى تطلب استثناء خاصاً ليعود بزوجه إلى البلاد . وقد نشر كتابه عن هذه الزيارة (فصل في الجنة) بالأفريكانية تحت اسم مستعار هو ب . ب لازاروس (جوهانسبرج بيرسكور ، ١٩٧٦) ، ثم صدر باسمه الحقيقى وترجمة وايلك فرجان (نيرورك) بيرسى ، ١٩٨٠ - لندن ، فابر ، ١٩٨٥) .
- (٤) من *Ivan Turgenev's «A propos of Fathers and Sons», in: Turgenev's Literary Reminiscences and Autobiographical Fragments*, Translated by David Magarshack (London: Faber, 1958), pp. 170-1.
- (٥) في مقدمة تورجنيف لمجموعة رواياته الكاملة . وقد أوردته ماجارشاك في مقدمته للمذكرات تورجنيف - سابق ص ٨٢ .
- (٦) انظر : *A propos of Fathers and sons*, p. 176.

● اقرا

من شهادات

العدد القادم :

- أحمد إبراهيم الفقيه
- أحمد عبد المعطى حجازى
- إدوار الخراط
- أدونيس
- ألفريد فرج
- بدر الديب
- جمال النيطانى
- حلمى سالم
- حنا مينه
- خيرى شلى
- رافت الدويرى
- سعد أردش
- سليمان فياض
- سمير العصفورى
- عبد الرحمن منيف

فصول

مجموعه القصص

الديمقراطية :

المطلق والنسبي*

أوكتايويث

تقديم

أوكتايويث ، الشاعر وكاتب المقال المكسيكي الحائز على جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٩٠ ، يقدم نفسه شاهداً على العديد من الأحداث ، لا مفكراً سياسياً . وذلك خلال محاضرته التي ألقاها يوم السبت ٣٠/١١/١٩٩١ بمناسبة افتتاح قاعة « أمير استورياس » للمحاضرات بجنح إسبانيا في المعرض العالمي إكسبو ١٩٩٢ في إشبيلية ، التي يحلل فيها تطور الديمقراطية ، وهو ما يعنى الحديث عن المجتمع الغربي ، مشيراً إلى وجود تشابهات واختلافات بين أحداث عامي : ١٤٩٢ ، وهو عام « الفتح » الإسباني لأمريكا ، و١٩٩٢ بوصفها علامتين لعصرين يُفترض أنها يمثلان قفزة في التاريخ . وقد دافع باث بشكل أساسي عن الاكتشاف الأمريكي « من جانب إسبانيا ، وأبدى قلقه بشأن حالة الشك التي تعتري شرق أوروبا بعد سقوط الشيوعية ، كما كان شديد النقد لساوى الديمقراطية الحديثة .

وقد نشر المقال في جريدة A.B.C. الإسبانية ، يوم السبت ٣٠/١١/١٩٩١ من ص ٥٧ إلى ص ٦٠ . وهذا هو نصه :

كتاباتي الثرية ارتباطاً وثيقاً بموهبي الأدبية ، وميولي الفنية .
أفضلُ الحديث عن « مارسيل دوشامب » أو عن « خوان رامون خيمينيث » على الحديث عن « لوك » أو « مونتسكيو » .
صحيح أنني مهتم بالفلسفة السياسية ، لكنني لم أحاول ، ولن أحاول ، أبداً ، تأليف كتاب حول العدل أو الحرية أو فن الحكم . ومع ذلك فقد قمت بنشر العديد من المقالات والموضوعات حول وضع الديمقراطية في عصرنا : المخاطر الخارجية والداخلية التي هددتها وما زالت ، والمشاكل والتحديات التي تواجهها . ولكن تلك الصفحات لم تكن - بلرة - ذات أغراض نظرية . ولأنها تُكتب مواكبة لحديث ،

عندما دعيت لافتتاح هذه السلسلة من المحاضرات حول مستقبل الديمقراطية مع نهاية القرن ، قبلت هذه الدعوة بحماس ، ولكن ، بعد لحظة من التردد ، قبلت مدفوعاً باقتناعي ، وسأورني الشك لأنني لست متأكداً من أنني الشخص المناسب لتناول مسألة معقدة بهذا الشكل . فلست مؤرخاً ، ولا عالم اجتماع ولا سياسة : إني شاعر ، ترتبط

* قام بترجمة الحديث نادبة جمال الدين استاذ الأدب الإسباني المساعد بكلية الآلسن .

نحن ؟ ؛ أما بالنسبة لنا فقد غير صورة الكون التاريخية ،
فتساءل : إلى أين المسير ؟

لم ينمذ الجدل حول الاكتشاف الأمريكي . لكن لن أمعن
النظر في هذه المسألة ، وسوف أكتفى فقط بالإشارة إلى أنه غالباً
ما تنسى السنة النقد أماً جوهرياً ، هو أنه : بدون تلك
الاكتشافات والفتوحات ؛ الأعمال العظيمة واليقظة ،
أو البطولات ، والهدم والبناء ، لما كان الكون كوناً . لقد بدأ
الكون عام ١٤٩٢ يأخذ شكله ووجهه بوصفه علماً . يتبادل
البعض حول ما إذا كان من الأفضل إطلاق اسم « لقاء » على
« الاكتشاف » . وأرى أنه لا وجود لاكتشاف بدون لقاء ،
ولا لقاء بدون اكتشاف . ويقول آخرون إنَّ الفتح كان إعادة
بشرية ، وإنَّ التنصير كان انتهاكاً روحياً للهنود . إن إطلاق
المثالية على المهوورين ليس أقل خداعاً من تأليه الفاهرين ؛
فأولئك وهؤلاء ينتظرون منا تفهماً وتعاطفاً ، أولئك : رحمة .

فلتصور للحظات أن الإسبان ليسوا هم الذين هبطوا في
شاطئ بيراركوث صباح يوم من عام ١٤٩٢ ، وإنما الأزيك
(الأستيك) هم الذين وصلوا إلى خليج قادش . ثم يظن
سريماً القائد التينوك أكسيباكتل إلى الخلافات التي تسبب
الانقسام بين الأندلسيين ؛ فيجتمع سراً مع الكونت دون
خولسان ، ويعلمهم تحالفاً ، ثم يقوم بإغواء ابنته فلورنسا
لاكابا^(١) ويجعلها عشيقته وثابته الدبلوماسية ؛ وبعد سلسلة
من المناورات الجسورة والمعارك ، يقوم بفتح خيريث وإشبيليا
ومدني أخرى ؛ ويأمر الزعماء الأزيك بهدم الكاتدرايات ،
 وإقامة أهرامات عظيمة فوق أنقاضها ؛ ويضحي بالمحاربين
الإسبان المهوورين قرايين (وهذا يتم تقديسهم) ، وتوزع
نسلهم بين الفائقين ، وتؤسس فوق إشبيليا ، أستلان ،
العاصمة الجديدة لإسبانيا القديمة ؛ ويقوم الكهنة الأزيك
بتحويل أهل البلاد إلى عبادة الإله هويتزيليوتش وأمه العذراء
كواتليكويه ؛ يتم إلحاد الفتن في البلاد ، ويُؤسس حكم يديم
لعدة قرون ؛ وفي النهاية ، ويفصل الامتزاج بين الزمن
والتهجين ، والتحول إلى العقيدة الهندية ، يولد مجتمع
جديد « أزيكي إسباني مشبع بلامح موريكية » كما كان
يمكن أن يقول بعد ذلك بقرون ، ويألف لغة أحد شعرائها

فإنها تجسّد للملاحظات صراع ، وشواهد لانفعال ما . إن طابعها
الظرفي يمنحني ، ليس صلاحية ، وإنما شرعية تسمح لي
بالحديث أمامكم عن الديمقراطية . لن تستمعوا إذن إلى مفكر
سياسي ، وإنما إلى شاهد .

أعترف بأن إقامة هذه المحاضرات حول الديمقراطية في
إشبيليا يدهشني ، خاصة خلال عام الاحتفال بمرور خمسمائة
عام على الاكتشاف الأمريكي . فهل الأزمنة التي نعيشها الآن
تشبه تلك التي كانت في نهاية القرن الخامس عشر ؟ بالرغم من
أن الفوارق هائلة إلا أن هناك بعض المشابهات الكبيرة التي
تدفعنا إلى التأمل . من ثم سيكون موضوع الاكتشاف والفتح
إحدى النقاط التي سأشير إليها . لقد تحدثت عن وجود
مشابهات بين الأمريين ، أوهما ، أنهما عهدان متقابلان ؛ فيها
شيء يموت ، وآخر يولد . كان عام ١٤٩٢ قفزة من مكان إلى
آخر ، والقرون الخمسة التالية له قفزة من زمن إلى آخر . وفي
كلتا الحالتين كان « السقوط في المجهول » . هناك تشابه آخر
يتمثل في : اللاتموقع واللامتظر . فهناك كان البحث عن
طريق أقصر إلى كاتاي ، فبرزت في وسط البحر أراضٍ وأناس
مجهولون ؛ وهنا كان البحث عن سبيل لاحتواء الامبراطورية
الشيوعية بفسرعان ما تبددت تلك الامبراطورية ، واكتشفنا
بدلاً منها حقيقة لم نكن نستطيع رؤيتها ولم نكن نرغب في
ذلك . كان الأمر عام ١٤٩٢ جهلاً بالحقيقة الجغرافية ، وفي
أيامنا هو جهل بالحقيقة التاريخية .

لقد غير الاكتشاف الأمريكي الصورة الطبيعية للكون :
أربع قارات بدلاً من ثلاث . وهكذا كُتب رقم أربعة
الأيديولوجية الثلاثية القديمة التي كانت أوروبا قد ورثتها عن
أسلافها المندأوروبيين . وجلب في الوقت نفسه لغزاً لا هوياً
كان جُرحاً عميقاً في الضمير الديني للغرب : فعل الرغم من
الوصايا الواضحة للأناجيل ، ظلت ملايين الأنفس خلال ألف
وخمسمائة عام بعيدة عما بشر به الحواريون وخلفائهم من
وعود . ثم كان سقوط الشيوعية المفاجيء عارضاً أيضاً ، تركنا
عزلاء فكراً أمام المستقبل . لقد غير ذلك التاريخ وجه الكون
بالنسبة لمعاصري كولون (كولومبس) الذين تساءلوا : أين

الممكن الفتح بدون الأسلحة النارية . ولست في حاجة إلى التذكير بأن ذلك العلم وتلك التقنيات كانا نتاج ألفى عام من التفكير والتجريب المستمر . أقول الشيء نفسه عن النظريات السياسية التي أصبحت معاصرة بشكل واضح ، وكذلك عن بعض الشخصيات الرئيسية لتلك الفترة ، مثل كورتيس . فالعلوم ، والتقنيات ، والأدوات ، والأفكار ، والمؤسسات كانت كلها : بلذراً وأجنة تعلن عن الحداثة الوليدة . علاوة على ذلك ، كانت هناك تجربة تاريخية متواضعة القيمة : فبينما لم تكن المجتمعات الهندية - بما فيها أكثرها تعقيداً وتطوراً مثل مجتمعات المكسيك - لديها أية معرفة عن وجود أراضٍ وحضارات أخرى ، كان الإسبان يعرفون مجتمعات مختلفة عن مجتمعهم ، ذات لغات وديانات أخرى . وقد تساقط الهنود عند رؤيتهم للغزاة : مَنْ هم ؟ ومن أين يأتون ؟ وهو سؤال لكونه قاطعاً بهذا الشكل ، فهو تاريخي ، وفي عمقه ، ديفي : فقد كان الإسبان يمثلون لهم المجهول . أما الفاتح ، فمثل العكس ، إنه يحاول مباشرة الولوج في الغرابة الهندية بحتمة تاريخية معروفة : فقد كانت المدن الهندية تذكرها بالقسطنطينية ومعابدهم تذكرها بالجوامع . كان ما يثير إعجابهم ليس ما هو خارق للطبيعة وإنما ما هو أسطوري : عالم الرومانسيات ، والأساطير ، وقصص الفروسية .

لكن كان الدافع أيضاً حديثاً ، يشمل في الاستغلال والفتح . فقد كانت المغامرات الجماعية للغرب هي الحروب الصليبية وإنقاذ الضريح المقدس ، وبالنسبة للإسبان كانت إعادة الفتح . ففي المقاصد البرتغالية والإسبانية يظهر شيء جديد ومتناقض لعرف القرون الوسطى ، وهو : التوغل في المجهول ، ومعرفته ، والسيطرة عليه . إنه ليس إنقاذاً وإنما اكتشاف . كان الفاتحون جميعهم على وعي كامل بأنهم يحسدون ، هم وأعمالهم ، الجديد ؛ إنهم يفعلون شيئاً لم تسبق رؤيته بالمرء . وكانوا على حق : فمعهم بدأ التوسع الكبير للغرب ، وهو إحدى سمات مجد الحداثة ووصفتها في آن .

لما الوجه الآخر للفتح فليس حديثاً وإنما تقليدي ، أي يتنمى للقرون الوسطى ، وفي هذه الازدواجية يتكمن إلهامه الساحر . لقد كثر الحديث عن عمليات السلب ، والتعطش للذهب من جانب الفاتحين . ولكن الميل إلى السلب والعنف

ناهواً . واليوم ، بعد خمسمائة عام ، تحوّل التنديد بإبادة الشعب الأزتيكي إلى مجرد ملاحظة مبتذلة لوثائق ولأيديولوجي استئثار الذين يمتحنون إلى إسبانيا ما قبل الأزتيك وخلفاء أكساياكاتل ورجاله .

لقد كان روسو وخلفاؤه في تقديمهم أكثر رسوخاً . فقد كان تقديمهم أخلاقياً أكثر منه تاريخياً ؛ فقد جاء نتيجة إدانتهم للحضارة - انعدام المساواة والتصف والكذب والخيانة - وتعجدهم للإنسان البدائي الذي لم يعرف الحضارة ، الإنسان الطبيعي والفطري . ولكن أين يمكن أن نجد الإنسان الفطري ؟ فلم يكن أهل المجتمعات الهندية الأمريكية ، بدءاً من القبائل الرحل ، وحتى سكان المكسيك وبيرو - ربما باستثناء هنود الأمازون - لم يكونوا بداليين بالفعل . إن بعض هذه المجتمعات كانت متحضرة للغاية وبشكل تام ؛ فنجد أن المايا مثلاً كانوا قد اكتشفوا الصفر . كانت إذن تلك المجتمعات أيضاً ملوثة بمساوي الحضارة . أما نقد مونتaign فهو أكثر إقناعاً . فحججه استباطية ذكية مستقاة من نظرية الشك اليونانية اللاتينية ، التي هي بدورها أصل نظرية النسبية الثقافية الحديثة . إنها اتجاه سائد في أيامنا ، وقد قام ليغي استراوس بتوضيحها مؤخراً على نحو مترابط وجذاب . إن فكرة أن كل ثقافة وكل حضارة هي إبداع منفرد ، وبالتالي لا يقاسى ، تبدو فكرة لا تُفند . ولكنها بلا شك تنطوي على صدع . فهي من جهة تقترح لنا (ولو قليلاً) أبواب تفهم الثقافات والمجتمعات الأجنبية الغريبة عن ثقافتنا ؛ وهي من جهة أخرى تمنعنا من الحكم والاختيار والتقييم . أوبقول آخر : تحول دون إدراكنا الإيجابي الذي يقضي المقارنة والمقابلة بين كل ثقافة والثقافات الأخرى وبين إبداعاتها . وأخيراً فإن النسبية الثقافية ، مهما كانت قيمتها ، ليس لها إلا علاقة جانبية بموضوعنا وهو : المشابهات والاختلافات المطلقة - أمض خطأ تحت تلك الصفة - بين وضعنا والوضع في عام ١٤٩٢ . لقد أشرت إلى بعض المشابهات ، وسأحاول الآن إظهار أحد الاختلافات وهو في رأيي اختلاف أساسي .

إن الاكتشاف والفتح الأمريكي حدثان يستلzan العصر الحديث مثل الإصلاح والنهضة . فبدون العلم وتقنيات ذلك العصر لم يكن من الممكن الإبحار في قلب المحيط ولا كان من

هذه التسمية أو تلك . وكانت تتكون أحياناً من منسقين . وكانت كل طائفة تطبق مذهبها المسيحي الخاص ، بحرارة كبيرة ، بجانب نشاطها في الزراعة ، والتجارة ، والمسائل الدنيوية . كان مثلاً الأعلى جميعاً هو الطوائف المسيحية الأولى أو - يقول أدق - ما كان يُفترض أن تكون عليه تلك الجماعات قبل الانحلال الروماني . ومع ذلك ، وبالرغم من إخلاصها وورعها الزائد ، لم تأخذ على عاتقها تنصير الهنود بشكل جدي . كانت كل مجموعة تبدو جزيرة من الإيمان محاطة بطبيعة خشنة ويقابل على الحال نفسه من عدم التحضر . كان الهنود يشكلون جزءاً من الطبيعة - للنحرة - وكما كان يحدث مع الطبيعة كان يلزم السيطرة عليهم وفصلهم أو تدميرهم إذا قضت الضرورة . والظاهرة تتكرر وبشكل أكثر حدة ، وعلى نطاق أوسع بكثير ، عبر عملية التوسع نحو الغرب ، التي حدثت في القرن التاسع عشر . كان النموذج البدني لهذا النزوح هو الهجرة الإسرائيلية إلى الصحراء واحتلال فلسطين . فضلاً عن البحث عن أراضٍ ومكاسب مادية أخرى ، كان الحماس الذي يحرّك هؤلاء الآلاف من الأسر ، ومن المغامرين ، ليس تنصير الممجموعين ، بل تأسيس مدن وشعوب مزدهرة تقودهم فيها روح الثورة . ثورة مكتوبة بالفعل الإنجليزية ومفسرة من خلال كل طائفة وكل فئة .

يتضح أيضاً ، في التوسع الأوروبي في أفريقيا وآسيا ، عملية الاختفاء التدريجي للبعد المجاوز للتاريخ . ذلك المطلق الذي يطهر أو على الأقل يبرر الحدث التاريخي وعنه . لقد وجدت القوى العظمى تبريراً لها في جملة غامضة هي : « مهمة أوروبا الحضارية » . لكن تأسيس الهيمنة ، على شعب أجنبي ، على مجموعة من القيم العابرة ، يختلف عن تأسيسها على قيمة مطلقة ومجاورة للتاريخ . احتل المؤرخ البارز ماكاولاي مركزاً مرموقاً في حكومة الهند في أواسط القرن الماضي . كان ليبرالياً وإنسانياً ، دافع عن حرية الصحافة والمساواة بين الهنود والأوروبيين أمام القانون ؛ ومع ذلك عندما كلف بإعداد النظام التربوي انعطف بلا تحفظ نحو نظام تربوي غربي . وبالرغم من أن ماكاولاي لم يكن يجهل قيمة الحضارة الهندية إلا أنه قد برّر إصلاحه بأنه يفتح للشعب أبواب الحضارة الحديثة ، والديمقراطية ، والتقدم . وقد استبدل بكتب الهند

والشهوة والدنم قد لازم الرجال دائماً . ففي الفتح الإسباني ، وحتى لا نتبعد عن الصعيد الإسباني ، نجد التجاوزات نفسها بين المحاربين المسلمين . ومع ذلك يكون من المستحيل حصر الفتح في مجموعة من « الريلز » للعصابات المسيحية المسلحة . كما أنه لا يمكن إدراك الفتح الأمريكي إذا ما برتنا منه بعده المجاوز لما هو تاريخي وهو : التنصير . فبجانب كيس الذهب ، كانت شحنة التعميد . وكان طبعاً جديداً ، بالرغم من أنه يبدو أمراً متعارضاً ، أن يتعايش داخل الكثيرين التسعش إلى الذهب مع هدف الهداية . فعل عكس الجشع ، القديم الأزل ، والموجود في كل مكان ، نجد أن حمة الهداية لا تظهر في كل المصور ولا في كل الحضارات . إن تلك الحمة هي التي تغطي لذلك العصر ملاحه ، وتضفي معنى على حياة أولئك المغامرين المضطربين ؛ كان الزمن الدنيوي موجهاً نحو غاية تتجاوز نطاقه .

لقد دار النقاش الموسع الذي دعا إليه كارلوس الخامس في بلد الوليد عام ١٥٥٠ ، والذي ضم كبار علماء اللاهوت والفضة ، حول مسألة شرعية الفتح : هل كان أمراً مشروعاً أم لا ؟ . اختلفت الآراء ، ولكن سبب ذلك الحدث بالنسبة لجميع المشاركين لم يكن تاريخياً بحتاً وإنما كان موجهاً نحو قيمة مجاوزة للطبيعة هي : إتمام التبشير وتنصير أهل البلاد . اتفق في ذلك خصمان كبيران هما لاس كاساس^(١) وسيبوليدا^(٢) . وقد عبر الأول عن ذلك بشكل قاطع بقوله : « لقد اكتشف الهنود ليتم إنقاذهم » . الإيمان بالمسيح وبوصايه يعني الإيمان بقيمة مطلقة تتجاوز التاريخ الزمني . إنه تجسيد للكلمة الإلهية ، عبر عمل بعض الرجال ، وسياسة دولة . لا شيء أقل حداته . لأن اختفاء القيم المطلقة التي هي مجاوزة للتاريخ ، وإبدالها بالقيم النسبية هو الفصل الرئيسي في تاريخ الديمقراطية الحديثة .

وبخلاف ما حدث في الممالك الأمريكية الإسبانية والبرتغالية ، فإن تعاليم المسيحية لا تظهر عنصراً مهميناً في المستعمرة نصف الأنجلو أمريكية لقارتنا . فلم يكن التنصير جزءاً من سياسة الملكية الإنجليزية ، ولم تظهر بين الاهتمامات المدنية للمستعمرين . كما لم يكن مبدأ مشرعاً . كانت المستعمرات الأولى عبارة عن طوائف صغيرة من المؤمنين تابعة

المقدسة المبادئ الليبرالية الإنجليزية، مما أدى إلى توغل الصفة الهندية في عالم جديد بشكل جذري؛ عالم مصنوع من قيم نسبية وغير ثابتة. ولكن ما خسرت الهند من ثوابت ميتافيزيقية ربحته في اتجاه آخر: فيفضل الإصلاح التربوي، استطاعت الأرستقراطية الهندية المفكرة انتقاد السيطرة الإنجليزية، وبالتحديد أهداف الثقافة السياسية الإنجليزية. وهكذا نرى أن الهدف لدى لامن كأساس هو ضرورة إنقاذ الأنفس؛ أما لدى ماكاولاي فكان ضرورة تغيير المجتمعات.

وتكمن جذور هذا التغيير، المائل، وغير المرئي في الوقت نفسه، في الإصلاح البروتستانتي، الذي يجعل في داخله التجربة الدينية. تتغير مكانة البعد المجاوز للتاريخ، ويؤسس الدين في العميد، وفي ضمير كل فرد بشكل خاص، تاركاً الميدان العام، ومجلس الدولة، وميدان المعركة، فلا يكون للدولة سلطة على المعتقدات، ويتحول الإيمان إلى مسألة خاصة: أي يصبح مجرد حوار بين ضمير كل إنسان والله. في اختصار ينسحب المطلق من التاريخ في الولايات المتحدة فتمارس الدولة سياسة أخلاقية غامضة، موروثة عن المسيحية الإصلاحية، وعن تلك الرؤية الخاصة بحركة التنوير، وهي رؤية خلفها الرهبان المؤسسون وتركز على الإيمان بالله مع إنكار التنزيل، فالسلطة متسامحة ومحايدة مع كل الكنائس والمثل. وقد تكررت الظاهرة نفسها، مع اختلافات ما، في أوروبا، وحالياً في أكثر من نصف سكان العالم. كان التغيير يكمن في قلب وضع المجالس اللذين يشكلان المجتمع: العام والخاص. لقد ظفرت الديمقراطية اليونانية للمواطن بحق المشاركة في الحياة العامة. أما الديمقراطية الحديثة فلها تمكس العلاقة: تفقد الدولة حق التدخل في الحياة الخاصة للمواطنين. لم تعد القيمة الأساسية ومحور الحياة الاجتماعية تكمن في مجد المدينة، أرقى العدل، أو في أي قيمة أخرى مجاوزة للتاريخ، وإنما في الحياة الخاصة، ورفاهية المواطنين والأسرة. تتبدد القيم المطلقة المتداخلة في النطاق العام، وتترشح نحو الحياة الخاصة ويلتزم المواطنون والطوائف بدورهم - أنكلورهم أو مصالحهم أو قيمهم بوصفهم عامة. إنهم جميعاً بسبب طبيعتهم ذاتها زائلون وعابرون: يتبناهم المجتمع ثم ينبلهم، بعد ذلك.

إن تعددية القيم وطابعها المؤقت والنسي يفضعان لضغوط متعارضة يصعب تحملها. هناك سؤال نطرحه جيماً مند مولانا، ولا نتوقف عن ترديده طوال حياتنا، هو: لماذا جئت إلى الدنيا، وما معنى وجودي على الأرض؟ لا تستطيع الديمقراطية الحديثة الإجابة عن هذا السؤال، وهو السؤال الرئيسي. بمعنى آخر؛ إنها تعطى إجابات كثيرة عليه. إن مجتمعاتنا يحكمها مبدآن متكاملان هما: حيادية الدولة فيما يتعلق بالدين والفلسفة، واحترامها لكل الآراء من جانب، وحرية كل فرد في اختيار هذا - أو ذاك - المذهب الأخلاقي أو الديني أو الفلسفي من جانب آخر. تحمل الديمقراطية الحديثة مشكلة التعارض بين الحرية الشخصية وإرادة الأغلبية عبر اللجوء إلى نسبة القيم واحترام تعددية الآراء. لقد حلت الديمقراطية الأثينية التعارض نفسه بأهداف متضاربة بشكل جوهري ومتماثل. لقد راح سقراط ضحية لذلك التعارض، ولو أنه كان يبتنا اليوم لما تعرض للمحاكمة؛ بل ربما دُعي إلى مناظرة تلفزيونية. إن نسبتينا منطقية أو على العكس متصفة. إنها تؤكد تعايش المبدآن، الخاص بحكومة ممثلي الأغلبية، والخاص بحرية المواطنين والطوائف؛ في الوقت نفسه الذي جردت فيه الإنسان من شيء كان يمثل وحدة جوهريته مع كيانه، منذ ظهوره على الأرض؛ منذ الحقب الأولى للعصر الحجري، إنه: الشعور والإدراك بأنه جزء من مجموعة ذات معتقدات، وتقاليده، وآمال مشتركة. فالإنسان يشعر دائماً بأنه متفهم في واقع أكثر اتساعاً، هو مهدد ولحده في آن. أما شخصية الناسك المنعزل فهي مجرد تحيل فلسفي، أو قصصي.

ثمة أمران في كل إنسان، تعطش للكلية، وجوع للمشاركة. عبر الأول يبحث عن معنى وجوده؛ أي يبحث عن تلك الحلقة التي تصله بالكون، وتجعله يشارك في الزمن وفي حركته. وعبر الثاني يبحث عن عودة تلاحم مع ذلك الواقع الداخلي في ذاته، والذي انتزع منه عند مولده. إننا معلقون بين الوحدة والإخاء. وكل فعل من أفعالنا، هو محاولة لكسر تبتينا الأصلي، وإعادة وحدتنا مع الكون، ومع الآخرين، ولو مؤقتاً. إن الديمقراطية الحديثة تحمينا من المتطلبات الباهظة، والقاسية، لنظام الدولة القديم؛ ذلك النظام المنقسم

لا يصمد أمام النقد المنطقي ، ولكنه مفهوم يذكى الخيال ، ويُرضى تمطشا إلى الكلية . إن الإرادة العامة هي المجتمع المظهر من مساواة الحالية ، الذي يتجاوز الأفراد في ظله التعارض بين طموحاتهم الفردية وواجباتهم الجماعية . إن الإرادة العامة هي القانون ، وذلك القانون ، المطلق والمعصوم ، هو التعبير عن السلطة الحقيقية الوحيدة : سلطة الشعب . إن الشعب هو الملك ويوصفه ملكا حقيقيا فهو لا يسمح بأفكار معارضة لأفكاره . ولتقوية تماسك الإرادة العامة ، يجب أن يكون للدولة دين . ليس ديناً معروفاً وإنما دينٌ مكوّن من وصايا قليلة وواضحة . إن الدين المدني يكون مؤسّساً بمقتضى ما تفرضه فضيلة المواطنين ، بحيث يذكرنا معنى كلمة فضيلة من جانب بمكافئ ، ومن جانب آخر بالتقوى الإغريقية الرومانية القديمة . إن للدولة حق - وأكثر من ذلك - واجب - العقاب بالنبد ، بل بالولت للعالمين الذين يتهكون تلك الوصايا . ليس ذلك نظام الحكم المطلق الحديث ، بل بشراء ، حتى لو كانت مغلفة داخل عقيق الإلهام وسخى المشاعر وغير ثابتة . هذه الأفكار المجلمة بشكل عام كانت بذرة الدين الثوري .

وتتضير في العصر الحديث العلاقة القديمة بين الدين والسياسة ، ففي الفتح الإسباني لأمريكا عاشرت السياسة في خدمة الدين ، كانت أداة للفكرة الدينية . وفي الثورة الفرنسية تحولت السياسة إلى دين ، وبشكل أدق : صادرت الثورة الشعور بما هو مقدس . ولم يكن الدين الثوري إلا الدين المدني لروسو وقد تحوّل إلى انفعال رجس سياسي ، وكان مسيحه كائناً نصفه مجرد والنصف الآخر حقيقي : هو : الشعب (الذي سيصبح بعد ذلك الطبقة المعالية) . كان الشعب هو الإنسانية ، ولكنه كان أيضا الأمة . وكما حدث مع الدين ، فإن الثورة كان ينقصها الكثير من أمور ، أهمها : البصيرة ، أو سهم الاتجاه الحارق للطبيعة ، الذي يخرق ما هو دنيوي لينغرز فيها وراء ذلك . وهكذا فإن الثورة ترضى ، على الأقل مؤقتاً ، التعطش إلى الكلية والجلوع إلى الإخاء اللذين نماق منها . إنها تصلنا بالكل وهو الشعب ، أو الطبقة ، أو الحزب .

إلى نصفين ، نصف للعناية الإلهية والنصف الآخر للتضحية . إنها تمنحنا حرية مقرونة بالمسئولية . ولكن تلك الحرية إذا لم تُدب في الاعتراف بالآخرين ؛ إذا لم تشملهم ، تظل حرية سلبية ، لأنها : تجعلنا نتعلق على أنفسنا . شعار قاس : هو الحرية بلا إثناء جمود ، والديمقراطية بلا حرية استبداد . إنه تعارضٌ محتوم بالمعنى المزدوج للكلمة : فهو ضروري ، ومشتموم في آن . فيبدون الديمقراطية لن نكون أحراراً ، ولن نصل إلى المقام الوحيد الذي نستطيع التطلع إليه ، وهو : أن نكون مسئولين عن أفعالنا ، وبالحرية أيضا نَقَع في هوة بلا نهاية ، إنها : الهوة الخاصة التي تلتحم بذواتنا ، وهو عين ما يحدث في المجتمعات الليبرالية الحديثة : تنفتت الجماعة ، وتصبح الكلية نشتاً . ويتكرر انشقاق المجتمع بدوره في الأفراد : كل فرد ينش على نفسه ، كل فرد يصير شظية ، وكل شظية تلور بلا اتجاه وتعطلم بالشظايا الأخرى . ومع التضاضف ، يؤلّد الانشقاق التماثل : إن الفردية الحديثة جماعية . إنها إجماع غريب مصنوع من سخط الأنا ، ومن إنكارها للآخرين .

إن غروب شمس المطلقات الدينية القديمة لم يؤد إلى اختفاء الحاجات النفسية ، التي كانت تمنحنا الشعور بالرضا ، إضافة إلى أن المجتمعات وقياداتها تحتاج في أوقات المحن والمنازعات والتهديدات الخارجية إلى الإجماع ، كما كان الوضع في فرنسا خلال المرحلة الثورية . فمع نهاية النظام السابق ، وقع الهلاك الأكبر والنزاع بين الثوار مع خطر التدخل الأجنبي . كانت معايير الثوار الديماجوجيين قد سنت وفقاً لضروريات استراتيجية خاصة بتلك الفترة . ولكنها كانت تعبر بشكل خاص عن الأفكار الأيديولوجية للسيطرة للقاءة ، وكانت تخضع لذلك التعطش للكلية والإجماع الذي أشرت إليه . فقد كانت التوابت الملكية والدينية السابقة قد تركت فراغاً يجب ملؤه بميتولوجيا جديدة : عبادة العقل ، أو الفرد الأعلى ، أو الوطن . تهريدات كلها ، ولكنها متعطشة للدم .

عتمل جداً أن يكون منبع السياسة الديماجوجية هو فكر روسو . فأولاً فكرته عن « الإرادة العامة » - وهي ليست الأغلبية المجردة ومجموع الإرادات والمصالح الخاصة وإنما التعبير عن المصالح العامة للمجتمع - هي تصوّر مبهم ، ربما

العالمية الثانية الولوج في المجتمعات الديمقراطية الأوروبية ، ونحن ندين لنشاطه بجانب كبير من المكاسب العمالية . ولكنه بتخليه عن الأسطورة الثورية فقد القدرة على الإغراء وبخاصة بين المفكرين . وقد التقط فرع من الحزب الديمقراطي الاجتماعي الروسي ، هو البولشيفيكي ، النصف الثاني من التركة . وإسقاطه للقيصرية الروسية استولى على السلطة ، وقضى على الأحزاب الأخرى ووسخ هيئته على الامبراطورية الروسية ، ومملاً إلى دول أخرى ، متحولاً إلى نموذج ثوري عالمي .

وعادت في روسيا نظرية الإرادة العامة ، لتكون أساس ديكتاتورية القادة ، ولو بشكل أقل إلهاماً ، ومتحولة إلى قاعدة إجرائية هي الـ « مركزية الديمقراطية » اللينينية . ولقد كان ذلك انحداراً لفكرة فلسفية قابلة للمناقشة استخدمت من أجل إسقاط المنشقين . لم يكن الشعب ، ولا الطبقة العمالية ، ولا الحزب ، يمسكون الإرادة العامة وإنما اللجنة المركزية . وفضلاً عن ذلك يظهر في التفسير الماركسي اللينيني للثورة عنصر لم يتوقعه روسو ، كان الإضافة الكبرى هي جعله وقام ماركس بتفسيره . هذا العنصر هو : أن للتاريخ اتجاهًا محددًا بشكل مسبق . هكذا أضيف إلى البشيفية بُعدان من الأبعاد الخاصة بالمطلقات الدينية السابقة : خلق إنسان جديد ، وتحديد مسار التاريخ ؛ أي الخلاص والنهاية الألهية ، ولقد عاصر قرننا ، بمزيج من الإعجاب والعجز ، الميلاد المتدفق للأسطورة الثورية ، ثم تيسر المذهب بعد تحوله إلى كتاب عقائدي ، وهيمنة الإرهاب الذي تحول إلى روتين بيروقراطي للموت ، وأخيراً جود النظام حتى اضمحلاله أخيراً . لقد استمرت الديكتاتورية الديمقراطية عامين فحسب ، فيما عمرت الديكتاتورية الشيوعية أكثر من سبعين عاماً . وأدت - لا إلى موت الآلاف وإنما إلى موت الملايين من البشر . نعم ، إن التاريخ يتكرر ، ولكنه في المرة الثانية لم يأخذ شكل المهزلة وإنما كان كابوساً هائلاً وحقيقياً بشكل مخزّن .

لا أستطيع وضع يدي على أسباب انهيار الشيوعية . ولكنني سوف أكتفي بملاحظة أن السبب القاطع لم يكن الضغط الخارجي ، وإنما التناقضات الداخلية ، لم تكن هناك هزيمة

ولقد ألح كل من رويسبير ونان جوست مراراً ، وإيهارار قاطع ، إلى الفضيلة بوصفها القوة التي توحد الضمائر المشتتة . فقد كانت الفضيلة من منظورهم متمثلة في إنكار الذات وعطاء كل فرد لفضيلة مشتركة . وأؤكد هنا على أهمية أن القضية لكي تكون قضية بالفعل ، يجب أن تكون مشتركة . إن القضية هي انبثاق للإرادة العامة ، إنها السيادة الشعبية مجسدة في ميليشيا . إن الرؤساء الثوريين هم حراس الإرادة العامة ، ومفسروها ، ومنفذوها . وكما أن الفضيلة تتعرض لخطر الانحراف ، أي الانفصال عن الجسد العام ، فإن المكمل الطبيعي والضروري للدين الثوري هو حكم الإرهاب . إن عيد الفرد الأعظم والإعدام بالمقصلة هما وجهان لعملة واحدة ، ولهما وظائف أيديولوجية متشابهة . وقد أظهر فرنسوا فورييه أن تأسيس الحكم الإرهابي لم يكن يخضع بشكل مهيمن لأسباب ذات طابع استراتيجي ، فقد حلت المهور الأكثر قمعاً مباشرة بعد انتصارات الجمهورية الديمقراطية على أعدائها في الخارج والداخل . لم يكن الإرهاب إجراءً سياسياً للمقمع بل كان قطعاً دينياً للتطهير . كان ، حسب قول المؤرخ نفسه ، جزءاً من مشروع التجديد : « عبر الإرهاب تخلق الثورة إنساناً جديداً » . لقد عاد صاحب السيادة وهو الشعب الملك ، عبر رؤسائه والمعبدين عنه ، إلى ممارسة سلطاته الخاصة بالحياة والموت .

لقد ووتت الحركات الثورية في القرنين التاسع عشر والعشرين الصبغة والطلعات الدينية للثورة الكبرى . وبين كل هذه الحركات الثورية حققت الماركسية بُعداً دولياً ، ونجحت في تأسيس دول قوية في بلدين كبيرين ، هما : روسيا والصين . وكان التناقض الكبير الجلي هو أن مشاركة الطبقة العمالية في الثورتين كانت هامشية فعلاً . لقد انتهك الواقع الشاذ جهازاً هندسة النظام : فقد كان العامل الفعّال للتاريخ ، في هذا العهد بالنسبة للماركسية ، هو الطبقة العمالية . وكما كانت في الماضي كلمة « الشعب » تحدد عام ١٧٩٣ ، فإن كلمة « بروتيتاريا » قد حدثت في عصرنا ، لافتة اجتماعية ما يقدر ما صنعت أسطورة : المسيح وبروميسوس ، الشهيد والبطل الأخير منصهران في شخصية واحدة غمّصة . ومع ذلك ، يظهر في كلّ التيارات ولادة الماركسية التطلع لما يجاوز التاريخي . فقد استطاع أحد هذه التيارات خلال الحرب

المستوى المادي للحياة ببطء المستوى الحقيقي لها . فالناس يعيشون أعماراً أكثر ، ولكن حياتهم أكثر خواء . وعواطفهم أكثر ضعفاً ، وردائهم أكثر شدة . إن علامة الترحيب هي الابتسامة غير الشخصية ، التي تطبع الوجوه كلها . إن ما تقوم به الدعاية ووسائل الإعلام ، على فترات من خلق إجماع على فكرة أو شخصية أو سلعة ، لا يعني أنها تلتبس قيمة كاملة فيها تروج له ، بل يعني أنها تشارك في عمل تجاري ، أي تقوم بتحويل القيم ، جميعاً ، إلى عرض أرقام ومنافع . فإمام كل شيء « أو فكرة أو شخص » يطرح السؤال : هل ينفع ؟ كم سعره ؟ لقد كانت اللذة في الماضي فلسفة ؛ أما اليوم فهي تكتيك تجاري . لم تبق أي حضارة - من قبل - باستغلال جمال هدى امرأة ، أو مرونة عضلات رياضي ما ، من أجل الدعاية لشرب أو لللابس . إن الجنس المحوّل إلى وسيط للبيع هو : فساد مزوّد للجسد وللروح .

إن للسوق الحرة هدفين : احتكار الدولة والاحتكار الخاص . وهذا الأخير يميل نحو النمو والتكاثر في مجتمعاتنا . وبالرغم من أن تأثيره يمتد ليشمل ميادين الحياة الحديثة كلها ، من الاقتصاد إلى السياسة ، إلا أن آثاره ضالّة بشكل خاص في الضمائر . إن الديمقراطية مؤسسة على تعددية الآراء ؛ وهذه التعددية تخضع بدورها لتعددية القيم . تحطم الدعاية التعددية ليس فقط لأنها تجعل القيم قابلة للتبادل ، وإنما لأنها تطبق عليها جميعاً المسمى المشترك للحر . وفي هذا النقصان العالي للقيمة تكمن بشكل أساسي العدمية المسيرة للمجتمعات الحديثة . عديمية الدعاية المتبدلة . على العكس تماماً مما كان يخشاه ديمتريفسكي . إن القول بأن كل شيء ممكن لأن الله غير موجود ، تأكيد مأساوي ويأس ؛ فإن إحالة كل القيم إلى علامة للبيع والشراء ، يعني انحطاطاً . إن وسائل الإعلان تتعامل مع الأفكار ، والآراء والأفراد ، بوصفهم أبناء وتتعامل مع الأنبياء بوصفهم سلماً تجارية . وليس هناك ما هو أقل ديمقراطية وعدم إخلاص للمشروع الأصل للبرالية من هذه المساواة الحيوانية في الأدواق ، والهوايات ، والنفوس ، والأفكار والأضراس بين الجماهير المعاصرة . كانت جداتنا يرددن بلا توقف بسملة مريم : أما بناتنا فيرددن الإعلانات التجارية . لقد بدأ العالم الحديث عندما انفصل الفرد عن بيته ، وعن أسرته ، وعن

دبلوماسية كبرى ، ولا أي « ووترلو » قد أدت إلى سقوط النظام . لقد اختارت الديمقراطيات الليبرالية الرأسمالية دائماً ، خلال صراعها الطويل المكلف مع الاتحاد السوفيتي ، السياسة المسماة بالنزاع بدلاً من المواجهة الصريحة . هل هي حكمة سياسية أم استعالة تحريك رأي علم شبه خنجر من الوفرة والرخاء ؟ ربما كان الأمر الشين معاً . حس مشترك وواقعية قصيرة المدى . إن الذي حدث لم يكن بسبب التحرك الخارجي وإنما كان الوضع الداخلي هو الذي عجل بالسقوط .

وإذا كان السقوط قد جاء مفاجئاً ، فإن الآثار لم تكن كذلك . فكان طبيعياً السير نحو الديمقراطية والسوق الحرة ؛ وكان طبيعياً أيضاً انبعاث الحركات القومية وسورة الحمية الدينية . إن اختفاء الشيوعية يؤدي إلى أن تواجه أوروبا - لا أشباحها - هذه الحقائق التي استيقظت من نومها ، ولكن هناك عمليات استيقاظ مرعبة . إن تفاقم النزاعات القومية ، كما هو الحال في يوغسلافيا ، سيكون مقدمة للحرب الأهلية ، والفرق ، وربما الفتنة ، وقد تحطم تلك الاضطرابات التوازن الدولي المززعج . وهي اضطرابات لا تقتل خطورة عن التمارض ، الذي لا يمكن التغلب عليه ، بين النظام الديمقراطي واقتصاد السوق وبين الأشكال القديمة للقومية وللتعصب الديني . إن الديمقراطية الحديثة مؤسسة على التعددية والنسبية ، بينا القومية والتعصب الديني أخوان متغلغلان ، يجمعهما بغض كل ما هو أجنبي ، وعبادة المطلق القبل . إن الحدائث متساعمة وصارمة في الوقت نفسه ، إنها : تتسامح مع أي نوع من الأفكار ، والأمزجة وحتى الرذائل ، ولكنها تطالب بالتسامح . وذلك عكس الإغواء . وفي هذا تكمن عظمة تجديدها التاريخي وخطتها الهائل ، بالعلمي المزودج لعدم الكمال والنقص .

يعزز الديمقراطيات الحديثة الآخر والآخرين . وليس من الضروري إعادة وصف تقسيم المجتمعات الحديثة . بعضها غني ، والآخر فقير بل معدم . ففي داخل كل مجتمع يتكرر عدم المساواة وفي كل فرد يظهر الانشقاق النفسي . إننا منفصلون عن الآخرين ، وعن أنفسنا ذاتاً ، عبر أسوار غير مرئية من الأنانية ، والخوف ، واللامبالاة . لقد أشترت قبل ذلك إلى التماثل ، والتبعية الجماعية لمجتمعاتنا . فكلما ارتفع

إيمانه ، لكن يلقى بنفسه في المغامرة بحثاً عن أراضٍ جديدة ،
أو عن ذاته ؛ وهو اليوم يقضى نحيبه في امتثال عام لقيم
الاتباع .

إن الديمقراطية الحديثة ليست مهددة من أي عدو
خارجي ، وإنما تهددها مساوئها الداخلية . لقد انتشرت على
الشوعية ، ولكنها لم تستطع الانتصار على نفسها . إن أخطاءها
نتاج التناقض الذي يسكنها منذ مولدها ، وهو : التناقض بين
الحرية والإعلاء . ويصود إلى هذه الأزواجية في المجال
الاجتماعي ، على صعيد الأفكار والمعتقدات ، التناقض بين
ما هو نسي وبين وما هو مطلق . لقد أصابت هذه المسألة
فلاسفتنا ومفكرنا بالقلق منذ بداية العصر الحديث وكذلك

شعراءنا وقصاصينا . إن الأدب الحديث ليس إلا تاريخاً هائلاً
لا نشقاق الإنسان : سقوطه في مرآة الهوية أو في هابوية
التعددية . فماذا يمكن أن يقدم لنا الفن والأدب اليوم ؟
لا علاج ولا وصفة علاج ، وإنما ميراث لاسترجاعه ، وطريق
مهجور علينا أن نرجع إلى السير فيه ثانية . لقد كان الفن
والأدب في الماضي القريب متمردين ؛ وعلينا أن نستعيد القدرة
على أن نقول لا ، وعلينا استئناف النقد لمجتمعنا القانعة
والعاقبة وإيقاظ الضمائر المخدرة بالدعاية . إن الشعراء
والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل ،
ولكن الكثيرين منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان . وهناك ،
في تلك الأعماق ، يكمن سرُّ البعث ، الذي يجب التفتيح
عنه .

الهوامش :

- (١) فلورنزا لاكابا هي المقابل الإسباني لدونيا مارينا اولماليانثشي ، وهي امرأة هندية أمريكية مكسيكية كانت مترجمة كورتيس الفاتح الإسباني للمكسيك ،
ونحلت إلى عشيقته ، ولقد اتجهما المنود بالحياة وأصبح اسمها يمثل سببه لأي امرأة سيئة .
- (٢) لاس كاساس (بارتولوس) ١٤٧٤ - ١٥٦٦ راهب دومينيكان إسباني تصدى للمعاملة الوحشية للهنود من جانب الفاتحين الإسبان لأمريكا . له مؤلفات
عدة حول الفتح الأمريكي من أهمها : التاريخ العام لبلاد الهند الأمريكية .
- (٣) سيبوليدا (خوان غينيس ديه) ١٤٩٠ - ١٥٧٣ - عالم آداب وعلوم إنسانية إسباني مؤرخ لأخبار كارلوس الخامس وفيليب الثاني . كان مناهضاً للمذهب
ليرسموس الفيلسفي كما هاجم الراهب لاس كاساس .

الإبداع مقاومة

قراءة في رواية مصرية و رواية صومالية

مارى تيريز عبد المسيح

ولقد أيقنت أن الافتتان بالشعر هو أحد (أشكال الافتتان)
بالقوة . . أو القدرة على الغتصاب . كلنا في حاجة إلى أن
نغتصب ، مثلما يكتب الشاعر كى ينتصب ولكن ما هذا الذى نتوق
إليه ؟
إننا نتطلع إلى تحقيق مكانة ، أو إيجاد موقع ، أو الشعور بالاكتماء ،
وبما كمجرد وهم بوجود هوية ، أو بالاستحواذ على شيء ما يمكننا
أن نُدعى ملكيته أو تتمثل به»

هارولد بلوم (١٩٨٧ ص ١٧)

المقدمة :

(١٩٨٧) (٣) للكاتب المصرى علاء الديب (١٩٣٩)

وتدور الأحداث في كلا العملين بعد الاستقلال بحقبة
أو حقبتين ، وهما يبحثان عن كيفية تحقيق الهوية
القومية^(١) ولايتأت ذلك سوى بالمقاومة على المستوى الوجودى
والسياسى ضد فُهر السلطات . فالنصان يتطويان على حوار
جدلى يدور في ذهنى البطلين اللذين يسعىان للوصول إلى
تعريف ملائم هويتها . ويتم هذا الحوار الجدلى إلى القارىء
الذى يجد نفسه مشاركاً في محاولة التوصل إلى مفهوم حضارى

بينما اتجه معظم الكتاب الغربيون ، فنياً بعد الحداثة ، إلى
كتابة أعمالهم الأدبية خارج إطار الزمن التاريخى ، لجأ الكاتب
العربى الأفريقى إلى جماليات المقاومة . وسوف نتناول في هذا
البحث عمليين قد استخدما هذا التكنيك الأدبى ، فهناك (البن
الحلو والمر Sweet and Sour Milk) (١٩٨٠)^(٢) للكاتب
الصومالى نور الدين فرح (١٩٤٥-) (٣) و (زهرا ليون)

جديد للقومية ، هذه مقاومة المعتقدات التقليدية السائدة واستبدالها بقيم جديدة .

فالحظة التاريخية التي يعيشها البطلان تفرض عليها إحياء إطار ثقافى قومى أصيل ، أو ذات حقيقية ، تتناقى مع الثقافة التى أقامتها المؤسسات السائدة التى تؤمن سيادتها بالترلف إلى التحالف الدينى لتكتسب إلى صفها الأغلبية السائدة ، فى الوقت الذى تدعى فيه الحداثة والتقدمية ، بتباعد قشور النموذج الاشتراكى الذى لم تل من سوى أساليب البطش المتطورة لتدمر بها سلطتها . ونحن نرى نموذجاً لذلك فيما يدهى بالدولة الماركسية اللينينية - الإسلامية فى الصومال . وتتضح المفارقة فى هذه الثنائية أيضاً فى المجتمع المصرى . قسى زهر اللبمون يتجسد التناقض بين الإسلام والشوعية فى الأخوين سعيد وعبد الحالى . فسميد كان عضواً سابقاً فى جامعة الإخوان المسلمين ، ولكن النظام الناصرى اضطره للفرار إلى دولة نبطية . أما عبد الحالى فهو شيوعى سابق كانت قد اعتقلته حكومة ناصر الاشتراكية أيضاً . فالنظام الناصرى الاشتراكى قد أوجد التقيضين وحاربهما فى الوقت نفسه .

ويظل بطلا المعلمين - الصومالى والمصرى - واقعين فى مازق سياسى ووجودى لايتهى بنهاية الحدث الروائى . فالقارىء يتابع عبد الحالى فى المشهد الأخير وهو يستلقى على السرير بلا حراك (ص ١٥٦) أما لويان فيعجز عن اتخاذ أى قرار بشأن سفره حتى يحدد هذا القرار له زوار الفجر عندما يبحرون على الرحيل إلى خارج الوطن . لذلك لم يتحدد للبطلين أى وجود عند نهاية الحدث الروائى لأنها فشلا فى تجميع شظايا تجاربهما المتناثرة بين الماضى والحاضر لاستقرار مدلول واضح لها . ومن هنا يبدأ دور القارىء فى السعى لتحقيق تلك الماهية أو ذلك الوجود .

وهدفنا فى هذا البحث التوصل إلى النتج الأدبى الذى اتبعه الكتاتبان لإدماج القارىء فى العملية الإبداعية وجعله مشاركاً فيها ، فمزج أحداث الماضى والحاضر فى السياق السردى يضطر القارىء إلى إعادة ترتيبها لإيجاد نسق ذى دلالة فى تعرف المازق الوجودى - السياسى الذى أخفق البطلان فى

اجتيازه . ويرتبط على تعريف المازق ضرورة إعادة تقييم المفاهيم التى نشأ عليها القارىء . وبالتالي يشارك القارىء الراوى فى عملية الإدماج بسميها لإيجاد بديل ثقافى متكامل يغير التنسخ الحضارى السائد . هذا يكون اشتراك القارىء فى توجيه النقد وإيجاد البدائل هو بمثابة فعل مقاومة . وربما ما قاله إدوارد سعيد - فى سياق آخر - يوضح لنا هذه الفكرة :

«لو أتيت إلى أن استعمل مرادفاً للنقد ، سوف اختار لفظ المعارضة / المقاومة . فلا يوجد قد لا ينهض على التشكك فى المفاهيم الشمولية ، ودون الاستياء من المسلمات المطلقة ، فالنقد الحقيقى لا يتحقق سوى برفض مهادنة الطائفية ، والمصالح الخاصة ، والإقطاعيات الاستعمارية ، والعادات الفكرية التقليدية ، بل إننا لا نبالي إذا قلنا إن النقد يفقد فاعليته فى اللحظة التى يتجه فيها لتأسيس منهج عقائدى» (ص ١٢٩) .

ومقاومة المفاهيم القطعية العقائدية ، يتأسس لدى القارىء الوعى التاريخى الذى يجعل منه مشاركاً فعالاً فى عملية القراءة ومشاركاً أيضاً فى إيجاد بعد حضارى جديد . وهو بذلك يصيغ لغة القوة التى تمنحه موقعا أو توطد له مكانته فى الوجود .

اللغة بوصفها مصدراً للقوة

اتفق معظم النقاد على أن أعمال نور الدين فرح محمل دلالات سياسية وتهدف إلى تغيير اجتهاد^(٥) . وهذا أيضاً واضح فى أعمال علاء الديب . فلا يستهوى الكتائب العربى الأفريقى التأليف لتلبية قيم جالية عضو ، فى محاولة منه لتقليد أنماط ما بعد الحداثة فى الغرب ، فالحداهة ليست مجرد مثل الأساليب الجديدة فى التأليف . وفى الوقت نفسه لا يتطلع الأديب العربى الأفريقى اليوم إلى المحافظة على الصورة التقليدية للأديب الذى يقوم بدور المبدع / المقوم للسلوك فى المجتمعات التقليدية ، مثلاً يفترض بعض النقاد^(٦) إن الاهتمام بالقضايا السياسية والاجتماعية - فيها أتصور - يشكل جانباً من السعى إلى إعادة تقييم الرؤى الحضارية ، وهذا يختلف

استطاع القاريء وضع أسس استراتيجية أكثر فاعلية تمكنه من الوصول إلى القوة .

أما عبد الخالق السبيري فلا تتلاشى رغبته في المقاومة حتى وهو في المعتقل . ففى أحد أحاديثه مع أحد الرفاق يقول :

وكل ما أعرفه هو أننا نعيش كابوساً في منتصف النهار ، هم يريدون أن يكسروا شيئاً في داخلنا ، يريدون أن يحولونا إلى بشر من نوع آخر ، ونحن نتسكك بما في داخلنا كأنه الحياة ، المهم ألا نخرج من هنا على ظهورنا (ص ٥٣) .

ولكن حتى بعد خروجه من المعتقل يظل ماضيه السياسي يطارد . فالسلطات تعوقه عن القلم بأى دور فعال بينما يتجنبه الرفاق ولا يستطيع التواصل مع أصدقائه . ففى العملين يظل البطلان مشرقتين على ذواتها ، مسلوبى القوة وممزولين عن المجتمع . ولكن تظل النهاية مفتوحة فى العملين ، لتتيح الفرصة للقاريء كي يضيف دلالة على ما بدا مستغلها على الفهم . وبالتالي سوف يكتسب وعياً يزيده بمفردات اللغة القديمة : لغة القوة .

القاريء والنص :

لا يهدف الكاتب العربى الأفريقى إلى صقل الثقافة القومية مثلاً يهدف معظم الكتاب فى البلاد الغربية التى توفرت لها مقومات الحضارة بل يسعى إلى بعثها من جديد ، حيث يعانى مجتمعه من أزمة ثقافية . لذلك لا يستعبر هذا الكاتب مضموناً من أنظمة أيديولوجية بالية مثلاً فعلت المدارس الكلاسيكية الجديدة . بل إن الكاتب العربى الأفريقى يعكس فى كتاباته كيفية توالد الأخلاقيات وشق الأيديولوجيات . ويشرح لنا ميخائيل باختين (١٩٧٨) كيفية انعكاس الإطار الأيديولوجى على مضمون العمل الأدبى فيقول :

« فى معظم الأحيان ينتبأ الأدب بالتطور الفلسفى والأخلاقي (المذاهب) وذلك فى شكل حدسى يفسر على أنه غير مكتمل ولا أساس له ولكن الأدب قادر على اختراق ورشة المجتمع حيث تتكون هذه المذاهب

عن مفهوم القدماء الذى كان يرى القاريء مجرد فرد فى جماعة يجب الانصياع لها ، وماعل المؤلف سوى إعادة صياغة ماتم الاتفاقى عليه من أخلاقيات عامة . فالمعكس هو الصحيح هنا . فلا يتوقع القاريء من الأديب أن يقدم له حلولاً ، ولكن على الأديب أن يحرك فى القاريء الاستجابة الكافية لكي يقبل على إعادة تشييد البناء اللغوى المقوم للحقيقة .

بذلك ، تصبح لغة الإبداع ذات طابع فعال ، بل تصبح بمثابة مجموع شفاهى موجه ضد تزيف الحقائق التاريخية . والإبداع - بهذا المفهوم - يعنى النظرية الكلاسيكية التى تمثل بين التمكن من اللغة والسيطرة على السلطة السياسية^(١) . فالذى يجيد الصياغة هو الذى يتحول له السيطرة على الجموع . فالكاتبان - هنا - يكشفان التاريخ لإعادة صياغته . وعلى عكس معظم أدب ما بعد الحداثة الغربى الذى يشكك فى كل ما هو قائم ، فالكاتب العربى الأفريقى يثبث القاريء على التفكير فى إمكانيات التغيير . فالبطلان يسميان لإيجاد وسيلة للتغلب على القوى الاجتماعية والسياسية السائدة . ففى أحد مونولوجاته الداخلية يقول لويان بطل (البلىن الحلو والملى) :

وغدا فى الصباح سوف أبدأ حوارى مع القوى العارضة ، سوف أبدأ الصباح بمقابلة وزير الرياسة . سوف نلتقى وجهاً لوجه . سوف يلجأ هو إلى قوته التى يستمدّها من النجوم التى تزين كتفه والمكتب الذى يشغله ، والحارس الذى يقف على باب ، وإمضاءه الذى يعطى ويضفى أهمية خاصة على أى قصاصة من الورق يوقعها . أما أنا فسوف اظل مفتقداً للفرقة ، أعزل ، فليس لدى شعر ششون ولم أتوصل إلى صيغة «افتح باسمهم» السحرية التى تفتح لى الطريق هنا وهناك . لا أملك أى ثروات ، بل ليس لى مستقبل مثل ابن بيدان الذى تم تلده أمه بعد . ولكن كيدى الساحر سوف تنتج أصابعى بساطاً سحرى كما أقطع الدرب بأكمله على بساط أحر من القوة - سوف يواجه كل منا الآخر على قدم المساواة (ص ١٦١) .

ويعجز لويان فى النهاية عن اجتياز للآزق والتسلح بالقوة . ولكن مازال هناك أمل لابن بيدان الذى لم يولد ، أو ربما

ويعرف شلدون ساكس (١٩٦٤) هذا النوع الأدبي على أنه أداة للتعريض ، أو عمل «أعد كنموذج روائي يعبر عن الوجه الحقيقي لقضية يمكن صياغتها على نحو جدى ، أو كمجموعة من القضايا المترابطة» (ص ٦٠) ؛ فهي تختلف عن الرواية التقليدية التي تشد انتباه القارئ إلى تطور الشخصيات وتفاعلها . ويضيف م . فلتشر (١٩٨٩) أن الأبطال في هذا النوع من القص لا يتوقع منهم التفاعل مع الأحداث حيث ينحصر دورهم في إظهار القضية أو مدلولها السياسى (ص XIII) . ونحن بصدد عملين يجسدان رغبة الإنسان الملحة في التوصل إلى دلالات للوقائع لصياغة مفردات التواصل مع المجتمع . ولما كان بطلا العاملين أسيرين لعالم ملء بالمتناقضات ، فعند اقتراحهما من الوصول إلى مفتاح أية قضية سرعان ما تبدد ملاحظهما . وبالتالي يصعب عليهما التوصل إلى دلالة محددة . ويعانى البطلان من صراع لا ينتهى . ويمكننا تفسير هذا الصراع على أنه نتيجة معاناة البطلين من البارونيا أو عقدة الارتباب التي تؤدى إلى الذاتية ، أو يكون سبب المعاناة هو مؤامرة من السلطات على تفكيك العلاقات الاجتماعية .

وهنا يأتى دور القارئ ، فعليه أن يستكشف الحقيقة بنفسه . فتعدد المواقف التي يتعرض لها البطل ، وتنوع الأساليب السردية التي يلجأ إليها الراوى ، تتيح له تشكيل السياق الذى يحققه له النص . فتحقيق النص يعنى توصل القارئ إلى الوعى التاريخى الذى يجعله يدرك موقعه ، وبالتالي يتسنى له المشاركة في ترسيخ اتجاه ثقافى حديث للوقائع التاريخية ، مما يتيح له ترسيخ وجوده الحقيقى .

اللبين الحلوى والمر :

الإطار الروائى لـ (اللبين الحلوى والمر) يشبه إطار الرواية البوليسية ، حيث يقوم لويان بتقصي الحقائق التي أدت إلى وفاة أخيه التوأم سويان ، السياسى الذى ناضل ضد سلطات الحكم . فهناك «شبهة» جنائية تقوم حول ملاسيات وفاته . ولكن السلطات تسرت على ذلك بتحويله إلى بطل قومى تحتفى به الصحف . ولكن عنصر الإثارة هنا لا يقتصر على

الجديدة وتأتد شكلها النهائى . فالحالان له حسن عالٍ بالإشكاليات الأيديولوجية التي ما تزال في طور التكوين والتوالد ، (ص ١٧)

فيالنسبة للكاتب العربى - الأفريقى ، تشكل المعالجة الإبداعية جزءاً من المعالجة التاريخية . فوظيفة الكاتب هي إشراك القارئ في عملية الإبداع لشحذ بصرته التاريخية حتى يشارك في تحديث الثقافة القومية . وهذا المفهوم الذى يسعى إلى دمج الحدود بين السياسة والثقافة والهوية الشخصية (ص ٢٦٥) على حد قول إيمانويل أويشينا (١٩٧٥) ، يعد مفهوماً هيجلياً يشير إليه جيمز سيدن بقوله (١٩٨٩) :

«لاكتسب الثقافة وضماً تاريخياً إلا عندما تتوصل الجماعة إلى درجة من الوعى كافية لدفعها نحو تكوين أمة .. «فالأمة» ... لا يجب أن تعرف على أنها مجرد كيان سياسى ، بل هي جماعة مترابطة اجتازت ثقافتها (...). مرحلة الانحلال لتصل إلى مرحلة الوعى بالذات» (ص ٦٥) .

فالخطوة الأولى في التفكير السياسى المترن تتشكل بإعادة تقييم الذات بالقياس إلى الآخر . وهذا بالفعل مايقوم به القارئ في أثناء تتبعه للمقتطفات النصية في محاولة لإعادة ترتيبها وتقييمها بصفة مستمرة . وما يساعد القارئ على ذلك ، استخدام المؤلف استراتيجيات فنية تعينه على التوصل إلى استنتاجاته المستقلة . ومن ضمن هذه الاستراتيجيات هناك التداخل بين الماضى والحاضر ، واللجوء إلى السرد الشخصى والتقرير الموضوعى ، واستخدام الحوار إلى جانب المنولوج الداخلى - وكلها أساليب تمد القارئ بواقع متعدد الأوجه والمستويات . ويؤدى التفكير في المقتطفات النصية إلى تعمق تأكيد أى حقيقة مطلقة (indeterminaly^(٨)) وبتراكم سليات المجتمع يمد القارئ نفسه مضطراً إلى القوة المجابهة لهذه السليات . فالأعمال التي نحن بصددتها لا تهدف إلى مجرد هجاء هذه السليات ، بل تهدف إلى تعريضها . فلا تعتبر هذه الأعمال مجرد نماذج من الهجاء الاجتماعى ولكنها تعتبر apoloques أى تعتبر بمثابة دالة حل قضية .

الحمى وعلاقته العاطفية الصادقة وتعريف القوى السياسية والاجتماعية لها. فتعريف السلطة لحرية الرأي في أحد المنشورات الحكومية كالآتي :

«في حالة قيام أحد ما بترويج أو إرسال أي مادة منشورة أو مقروءة أو منطوقة أو مذاعة خارج جمهورية الصومال الديمقراطية ، أو محاولته عرض أو توزيع أو نشر معلومات تهدف إلى تهديد سلامة الثورة الصومالية ، في هذه الحالة سوف يتعرض للموت» (ص . ٥٢) .

وقد اضطر سويان أن يحيط علاقته العاطفية بالسرية بسبب قهر التقاليد الاجتماعية . فهو مسلم أحب مسيحية تدمي مارجريتا ، ولم يكن الدين هو العقيدة الوحيدة التي تعوق علاقتها ، بل كانت هناك عقبات أخرى فارجريتا كان لها علاقة سابقة مع وزير الرئاسة مما وضع سويان موضع المنافس له . وعندما كان يهذي سويان بعلاقة حبه أثناء مرضه ، كانت والدته توصف الكلام في الحب على أنه «وقاحات» ، وهو التعريف السائد في المجتمع التقليدي .

فاستحالة التمييز بين الوهم والحقيقة ، في المجتمع ، هو نتاج لتجاوز هذه التعريفات المتناقضة التي إن دلت على شيء فإنما تدل على الانشقاق بين الأنا والآخر ، الأنا والمجتمع ، مما يجبر سويان على الانغلاق على الذات حيث ينعدم وجود أي قواعد منطقية تؤدي لحلق استمرارية بين الأنا والجماعة . وينتج عن ذلك تعدد التعريفات واختلافها وتفاوتها ، مما يثير اللبلة ويغرف التوقعات ، حتى يستحيل الوصول إلى الحقيقة وراء وفاة سويان . فمحاوله لويان لاجتلاء الحقيقة على أساس علمي بشرح جثة أخيه توقفها معتقدات والدته الخرافية التي تعتبر ذلك خدشا لحرمة الأموات . وتبوء محاولاته الأخرى لتتبع نخط الحقيقة باستجواب أصدقاءه وزملاءه بالفشل ، فالطبيب أحمد والى - مثلا - وهو أحد أصدقاء سويان ، لا يفيد به أي شيء بل يزيد الأمر غموضا عندما يقص عليه وقائع مثيرة عن تأمر السلطات وتذيب المعارضين السياسيين . أما وزير الرئاسة ، الذي كان يرأس سويان ، فهو يضلله بشأن التقرير

التساؤل عن «من ارتكب هذه الجريمة ؟» ، ولكن أصبح السؤال : «هل يمكن مقاومة مثل هذا الجرم ؟» . وفي أثناء تقصى لويان عن الحقائق ، يكشف لنا عن حقيقة الأوضاع المزرية في الصومال ، حيث تقوم الدولة بانتهاك الحريات الشخصية ، وتضييق الحصار على المثقفين ، بينما يلاحق جهاز الأمن والمخبرون الجماعات السياسية السرية . وإلى جانب ذلك قامت حكومة الثورة بقطع الصلة ما بين الشعب ومعتقداته القديمة ، ولم توفر له سوى بلديل ماركسي مزيف .

ويطرح لويان سؤالين . أولا : كيفية التوصل إلى حل لغز وفاة سويان . ثانيا : كيفية التحرر من الصراع الجدل الناتج عن المعاناة السياسية . ويدور الصراع هنا داخل النفس وخارجها ، فالقاريه بصدد إشكالية ذات طابع وجودي وسياسي معا ، تترامى له على ثلاث مراحل : ففي المرحلة الأولى يكتشف لويان أنه بالرغم من استحالة التوصل للحقيقة فلا مفر من حتمية البحث عنها . لئلا في المرحلة الثانية ، ففي أثناء بحثه عن الحقيقة يحاول لويان فهم لغة الواقع الاجتماعي والسياسي ، ولكنه يواجه شتى الصعوبات ، حتى إذا ما وصل إلى المرحلة الثالثة تكون مقاومته قد تراخت ووهنت . ولكن في هذه الأثناء يكون القاريه قد شارك بالفعل في هذه الإشكالية الوجودية / السياسية ، وقام بالفعل بمتابعة معاناة لويان من منظور أشمل ، مما يحث قدراته الإبداعية على محاولة الوصول إلى الحقيقة ومقاومة التزييف .

١ - استحالة التوصل للحقيقة وحتمية البحث عنها :

يظل - للقاريه - حادث وفاة سويان لغزا يستحيل حله مثلما يصعب التمييز بين الوهم والحقيقة . ويعترف القاريه على حياة سويان الشخصية والعامة من خلال بعض كتاباته السياسية واستحضاره لذكرياته الشخصية وهو على فراش المرض قبيل موته . فتشير قصاصات الورق التي تثرثر عليها عائلته في طيات ملابسه إلى أنه كان يتنى إلى جماعة سياسية سرية . وفي أثناء احتضاره يوبخ بقصة حب سرية كانت مشحونة بلحظات التواصل التي تمنح الحياة معنى . ويلحظ القاريه تفاوتاً بين تعريف سويان الشخصي لعمله السياسي

٢ - البعد السياسى والاجتماعى للغة التداول :

وفى المرحلة الثانية من تطور الحدث الذى يبدأ مع الجزء الثانى من الرواية ، يجد لويان نفسه متورطاً فى المأزق السياسى والاجتماعى . فبالاحتكاك بالناس وبالأساليب البيروقراطية يتكشف له عالم حافل بالمناقضات فى مجتمع يسوده النظام الأبوى . فهناك تعاون تام بين كينان والد التأمين والحكومة السلطوية على تزيف حقيقة وفاة سويان بسلسلة من الادعاءات ، فالوالد هنا يمسد ديكتاتورية الدولة ، ويورد فرح مقولة من ويهليم رايخ فى بداية هذا الجزء من الرواية ، وهى تميد إلى ذهن القارئ هذا التماثل بين صورة الأب والدولة :

«إن الدولة السلطوية تمجد فى صورة الأب مثلاً لها فى كل أسرة ، بحيث تصبح الأسرة من أهم العوامل التى تساعد الدولة على التسلط» (ص ٩٧) .

ونعرف عن كينان أنه رجل بوليس مسؤول عن تعذيب أحد المسجونين السياسيين حتى الموت . وهو يبطش بزوجاته وابنته وأولاده مثلاً يبطش الجنرال ، أب الجمهورية ، برعاياه . وللجنرال أعوان آخرون من أمثال وزير الرياسة وأجهزة الأمن البوليسية التى تؤكد ديكتاتورية النظام . ويستتج القارئ من تلك الأبعاد المتداخلة كيفية تشكيل الحقائق فى الصومال ، حيث الجميع مكبلون بنمطية محكمة فى التفكير تمتد من الأسرة إلى الدولة . فيكتشف لويان أن مركزية النظام العشائرى تمتد إلى كل أوجه الحياة فى الصومال (ص ١١٢) . ومن هنا تتعارض القيم الماركسية التى تنبئها الثورة مع الدين الإسلامى السائد ، ويعلق الراوى على هذا الوضع قائلاً :

«هؤلاء المشايخ ماهم إلا جمع من الوصوليين الذين نقبوا فى كتب الأحاديث عما يبيع البطش الذى يسود البلاد . كيف يمكن تحويل بلد يدين كل سكانه بالإسلام إلى دولة ماركسية لينينية ؟» (ص ١٣٣) .

وتتظاهر الحكومة السلطوية بأنها تعمل على تذويب الصراع الطبقي ، بينما هى تلجأ فى واقع الأمر إلى الأساليب السوفيتية

الذى كان سويان قد كتبه قبيل وفاته ، بينما تخبره بيدان - زوجة أبيه - بأن سويان كان قد زارها قبل وفاته مع رجل آخر لاتعرف هويته . فكل هذه البيانات للتضاربة تثير قلق لويان مما يفقده أول خيوط البحث .

ولاجد لويان إجابة لتساؤلاته سوى فى خبر كاذب نشرته الصحف حول وفاة سويان ومعه صورة لويان - بدلاً من سويان - نشرت على سبيل الخطأ . وقد خذلته أيضاً موافقة والدعما - كينان - على التعاون مع السلطات لنسج أسطورة مزيفة تجعل من سويان بطلاً قومياً حليفاً للسلطات وليس مقابواً لها كما هو بالفعل . ويعتبر كينان وجهاً آخر للحكومة فى هذا المجتمع العشائرى السلطوى . وعندما يعترض لويان على ذلك يسكته والده قائلاً :

«الجنرال لا يخشى أى تهديد يصدر منك أو من أمثالك ، فأنتم لاتلتفتون حول مبدأ محاربون من أجله وليس لكم تنظيم معارض ، بل مايشغلكم هو النساء ، تذاكر الطيران الأوروبية والسيارات الفارهة - ذلك هو مايتطلعون إليه وجهاز الأمن يوفر لكم هذا كله ، وبذلك فأنتم لاتشكلون لهم أى تهديد على الإطلاق» (ص ٩٣) .

ويود لويان ترتيب الحقائق التى توصل إليها حتى يصل إلى البداية الصحيحة لمعرفة السبب وراء وفاة سويان ، ولكن يستحيل ذلك عليه . فالشخصية الجديدة التى يصطلم بها والمواقف المثيرة التى يواجهها ، تشتت عيالاته . فكل خطوة إيجابية تتخذ تواجه بحرق يوقفها . ومايزله لويان لربط الأحداث تقابله قدرة السلطة على تمزيق الخيوط من جديد . وقد كانت لسويان إحدى الملاحظات التى تلقى الضوء على مايجد بدقة :

«ازرع الشك فى كل عقل مفكر حتى تصيب تفكيره بالشلل» (ص ٣٨) .

لقد ضاع خط البداية ولكن لويان يواصل البحث .

وقد أدى تقصى لويان لأسباب وفاة أخيه إلى ارتيابه في الكل فبدأ عدا مارجاريتا . ولكنها هي الأخرى في موقف لاتحسد عليه . فهي مسيحية وكانت على علاقة سابقة مع وزير الرئاسة (ص ١١٣ - ١٦٤) . ويجد لويان أن كل شيء يشوبه التنافر والتعصب مما يعوق مهمته . فهيريشل في الحصول على التقرير الذي كان سويان قد كتبه قبل وفاته ، والذي كان يمكن أن يزيل الغموض عن كثير من الأمور الغامضة التي تشوب وفاته . فالنسخة التي لدى مارجاريتا تسترل عليها أجهزة الأمن بطرق ملتوية ، كما تقوم باعتقال إبراهيم ، صديق سويان ، لتحصل على النسخة الأخرى التي بحوزته .

فاللأز الذي يقع فيه لويان مأزق وجودي وسياسي ، فلو نجح في حل معضلة الوفاة وكشف اللثام عن البطولة المزيفة التي ألحقت بأخيه لاستطاع أن يوازن إشكالية الهوية ، حيث تلازم المشككتان . ولكن هذا المأزق يزيد من عزلة لويان عن المجتمع .

أما القارئ الذي يقوم بدوره في البحث عن مدلول واضح في خضم هذه الغوصي ، فهو ينجز من الوقوع في الذاتية . ويساعده على ذلك عدة عوامل منها تدخلات الراوي بأشكالها المتعددة والإيحاءات الشعرية في بداية كل فصل من فصول الرواية لتكثيف الرؤيا . فيتعدد الرؤى يفضي القارئ رؤية شاملة على الأمور ، تنقله من الوقوع في محدودية الرؤيا السياسية والاجتماعية المضللة .

٣ - التمكن من اللغة والتفوذ السياسي :

وفي المرحلة الثالثة ، يسعى لويان لاحتكام معادل القوى السياسية بمواجهة الوزير وجها لوجه . فلو كان قد نجح في ذلك لاستطاع أن يقيم لغة قوامها المساواة بخلاف اللغة السائدة التي تنبئ قواعدها على اللامساواة بين طبقة سائدة وأخرى مسودة ، وفي بداية المواجهة التي تتم بين لويان والوزير يربك لويان كل معايير القياس ، حيث يضع الوزير في مركز حرج وقد وجه له الاتهامات ثم راقبه وهو يرفج من الانفعال لا يقوى على الرد عليه . فلقد اتهم لويان الجنرال بأنه المتسبب

الحديثة لدعم النظام العشائري . فهي حكومة مهيمنة تتكون من القلة ، وقد حولت الدين أيضا إلى جزء من «الهراء السياسي» على حد قول د. ر. ايوين (١٩٨٤ ص ٢٠٤) ، وتساعدها على ذلك الثقافة الشفهية لعموم الشعب الأمي .

ويتمثل هذا التنافر بين القديم والحديث في الثنائية التي نجدها في مجتمع يبدان الأمي البدائي وفي العاصمة موجديشيو المتحضرة التي يأتي منها لويان والذي يصعب عليه التأقلم مع كليهما :

«من أكون ؟ من أنا ؟ مع من أتعامل ؟ في أي قرن نعيش ؟ إلى أي حقبة أنتمي ؟ هل يصبر متما إلى عصر التكنولوجيا هذا ، عصر صواريخ «السام» وطائرات «الميج» والأقمار الصناعية وشبكات الكي جي بي والتي أي إيه للتجسس ؟ أم يعود إلى العصر الذي تنتسب إليه بيدان وقام ومثيلاتها ، عصر السحر والشعوذة والطقوس» (ص ١٤٨) .

فيتقصيه الحقائق وقع لويان أيضا في إشكالية الهوية حيث فشل في أن يجد لنفسه مكانا في هذا المجتمع ، وبالتالي يلج عليه التساؤل : من أنا ؟ ويطلب الراوي القارئ بمشاركة لويان في التفكير لوضع حد لهذه الثنائية التي تجمع بين عصر التكنولوجيا وعصور السحر .

ويواجه لويان هذه الخيارات الثنائية التي أوجدتها السلطة المركزية في كافة أوجه الحياة ، فينقسم المواطنون بالتالي إما إلى أدوات للنظام أو معارضين له ، مما يخلق جوا من المؤامرات والمؤامرات المضادة ، حتى تغلق كل سبل الاتصال بين الأفراد فلا تجمعهم سوى العلاقات المتنافرة . بل إن لويان يكتشف أن سوء استخدام السلطة قد أدى إلى علم التكافؤ في العلاقات بين الأجيال المختلفة بل بين الجنسين (ص ٨٦) . فالتأثير المدمر لهذه السلطة يمتد إلى أبسط العلاقات بين الأفراد حتى في الجماعات الصغيرة . فالجماعة السرية المعارضة التي كوّنها سويان مع بعض المثقفين الصوماليين قد بدأت بالفشل عندما ضعف البعض أمام السلطة . أما باقي الأفراد ، فقد انتهجم الخوف وكمم أفواههم (ص ١٣٨ - ١٤١) .

لقد تغلب سويان على صراعه الداخلى بتحقيق رغبته الدفينة فى الموت . أما لويان فيعان من ضعف إرادته . فيخبرنا الراوى عنه قائلا : وبعد العاصفة تأتى السكينة . بعد العراك تأتى المصالحة (ص ٢٣٥) ويصبح لويان أكثر ضعفا أمام أبيه كينان بل أكثر مودة حينما يقنعه بمغادرة البلاد . فيتوقف لويان عن الكلام . ومن يفقد القدرة على الحديث يفقد مكانته .

وإذا كان البطل قد أخفق فى الاختيار وفشل فى فرض خطابه اللغوى ، فمهمة القارىء هى مواصلة هذه المحاولة التاريخية لإيجاد بديل لغوى . فإن كان البطل قد عوقبه محدودية الخيارات اللغوية وأودت به إلى مهوى الانغلاق الذاتى والانفصال عن الجماعة ، فالقارىء فى مكانة أفضل إذ قد توفرت له خيارات متنوعة وعديدة . فإذا كان قد استحال على القارىء التوصل إلى لغز موت سويان ، وإذا كان قد بدا له اهتزاز شخصية لويان ، فالارتياح فى كل هذه الأمور يشكل دافعا قويا كى يسمى هذا القارىء لموازنة تلك الملامح السلبية التى تشغل المسرح الاجتماعى والسياسى بمنظومته اللغوية المغلقة .

وعلى عكس بطل الرواية ، لا يجد القارىء نفسه أسير صراع الخيارات اللغوية التى يفرضها البعد المحدود للغة المجتمع . فالراوى يمدّ القارىء بالأساليب السردية المتعددة والمشاهد المتعلقة وبالتداعيات بين أحداث الماضى والحاضر حتى يشحذ خياله الإبداعى . وتصبح رؤية القارىء أكثر نضوجا حيث تتوفر لها حرية الإيفال فى كافة المستويات ؛ فباستيعاب المشاهد المتفرقة والمتباعدة سوف يدرك حقيقة الوضع فى الصومال . فالروحى الوجودى والتاريخى وحده هو الذى يمدّ القارىء بالقدرة على إيجاد الصيغة اللغوية التى تتناسب مع الحقيقة وتقاوم تزيف السلطة .

زهر الليمون :

بينما يمتد الحدث فى (اللين الحلو والمر) لمدة أسبوع بادئا بوفاة سويان ومنتهايا فى اليوم السابع لوفاته ، فالحدث فى (زهر الليمون) يستغرق يومين ، إذ يبدأ صباح الخميس

فى تسمم سويان وموته واعتقال إبراهيم ومولكى لإيقاف تداول التقرير السرى الذى كُتب سويان . ولكن الوزير يتمالك نفسه فى اللحظة الأخيرة ويعاود السيطرة على الموقف بتوجيه تهديداته إلى لويان حتى يشعره بقداحة اتهاماته (ص ١٧٢ - ١٨٤) .

هذه الوقفة الصلبة التى اتخذها لويان إزاء الوزير زادتته إصرارا على مواصلة الاعتراض على كل مايرفضه . ولكن هناك دائما مواقف اجتماعية شكلتها رؤى سياسية مغلفة تحطم كل عاوياته للتغيير . فعندما تدفعه قوة عزيمته للاعتراض على صخب الحراس الذين أقفلوا راحته أثناء القتل بأتاناشيدهم الحماسية الزائفة ، يعاقب على ذلك ويضطر للانضمام لجماعة النظافة التى تشارك فى الواجب الثورى لتنظيف الحىء (ص ١٨٧) . وأصبح لويان فى طريقه إلى أن يصبح ضحية هو الآخر . ومع سير الأحداث تتوالد أمامه رموز الضحايا ؛ فهو يرى الجزار ذا الزنزة السادية الذى يعذب المازر قبل ذبحها وحتى يتيقن من فداحة الموت (ص ٢٠٩) على حد قوله ، مما يبه لويان أنه ربما لايعرف على وجه التحديد وما الذى يحدث له بالفعل ؟ (ص ٢٠٩) . ولانتاح له الفرصة لتقدير تلك الأمور ، فتمت اعتقاله ، ويبلغ فى زنتائه بقرار ترحيله إلى بلجراد . وللمرة الأخيرة يفرض على لويان اختيار بين نقيضين : الموت أو الرحيل . وعند إطلاق سراحه لحضور مراسم اليوم السابع لموت أخيه يؤكد عليه أحمد وإلى (صديق أخيه ورفيقه فى التنظيم السرى الذى أصبح مصدرا لأجهزة الأمن) ضرورة رحيله . وبينما اضطر لويان للرحيل كان سويان قد اختار الموت فقد كتب قائلا :

«عندما يأتى على الدور فى نهاية المطاف ، وفى لحظة بزوغ الفجر ، سيجلوتنى على أمة الاستعداد لهم ، فلست من قوى النفوس الذليلة .. فلسوف انتظر قلوبهم مثلما تشتاق المرأة لمشوقها» (ص ١٤) .

وما يؤكد اختيار سويان لموته ، مانقلته مارجاريتا عنه . قال سويان : «فى مقدرة أى إنسان أن يشاء موته» (ص ٢٢٨)

البيضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم .
الوحدة : وحدة عبد الخالق المسيرى الفريدة . وحدة
المضى . والسجن . وحدة أمام حاضِر غامض وعالم
بعيد قديم كانه (ص ٥ - ٦) .

فالوحدة التي يعاني منها عبد الخالق تكفى عن مجتمع ينزع
إلى تدمير ذاته أو ما يطلق عليه فلنشر (١٩٨٩) في سياق آخر
والبارانويا أو نزعة الارتباب التي اتسعت لتتخذ بعداً كونياً
(ص ١١٣) . وعلى القارئ أن يجد إذا كانت وحدة عبد
الخالق سببها نزعة الارتباب أو ساهم فيها تأمر السلطات ،
ويجب أن يشمل تفسير القارئ المستويين الاجتماعي والسياسي
لتحديد السبب الكامن وراء الشعور العام باللامبالاة إن كان
نتيجة مؤامرة مدبرة أم هو تراخ عام . ومرة أخرى نحن بصدد
إشكالية ذات جانب وجودي وآخر سياسي .

ويتبع القارئ الحدث على ثلاث مراحل : ففي المرحلة
الأولى تتبين لعبد الخالق حتمية إيجاد دلالة لحاضر يفقد أية
دلالة . وفي المرحلة الثانية يظهر البعد الاجتماعي والسياسي
للمدلول اللغوي الذي يتعارض مع رؤية عبد الخالق
الشخصية ، وفي المرحلة الثالثة يتبين للقارئ أن تعريف المدلول
يجده من يملك ناصية اللغة .

١ - حتمية إيجاد مدلول لحاضر يفقد أية دلالة :

يبدأ الحدث باستيقاظ عبد الخالق من النوم وما يتبعه من
سلسلة من الخيارات المتباعدة لأبسط تفاصيل الحياة . فهو
لا يستطيع أن يحسم هل يواصل النوم أم يستيقظ ، هل يفتح
الشباك الشرقي أم الغربي . وكل فعل يقوم به سرعان ما يندم
عليه ، بل أي مبادرة يتخذها توظف بداخله إحساساً سلبياً أو
تؤدي إلى نتيجة سلبية . فالصراع الداخلي يتجسد في أنفه أمور
الحياة لبرز لنا الانقسام الداخلي بين ماضيه وحاضره . فأي
عمل يقوم به في الحاضر يستدعي موقفاً شبيهاً في الماضي .
فهناك توازن بين تطور الحدث في الحاضر والحركة التراجعية في
ذكريات الماضي .

ويتمهى مساء الجمعة . وتبدأ الرواية بعبد الخالق المسيرى على
السرد وتتمهى به مستقليا على السرير . فهي نخلة دالة على
الحقول الذاتي أو العجز نتيجة تعطل القدرات الإبداعية .

ففي عطلة نهاية الأسبوع يذهب عبد الخالق المقيم في
السويس - حالياً - لزيارة أهله وأصدقائه في القاهرة ، كما
اعتاد كل شهر . وبينما تتسبب زيارة لويان لأهله في دفعه
لتقصي الحقائق المتعلقة بوفاته أخيه ، فزيارة عبد الخالق لأهله
تجعله يفتش داخل ذاته كي يجد لنفسه مكاناً بين الأحياء . فهو
يصل من السويس إلى القاهرة كشبح من الماضي ، لأشبه
ينتظره هناك سوى بضعة ذكريات وصدقات قد تيسرت أو
أصابها العقم مثلاً أصاب شجرة الليمون التي كانت في يوم
ما يانعة مورقة أمام بيت العائلة . وأول ما يعرفه القارئ عن
عبد الخالق هو أنه مناضل قديم وشاعر ، يجسد بعض
المتأليات التي انضمت في الوقت الحالي ، ولا وجود لها بين
الأحياء ، وعلى القارئ أن يحل لغز حياة عبد الخالق التي
أصبحت لا تختلف عن الموت .

ويتطور الحدث بفعل الذكريات في كل من (اللين الحلو
والمر) و(زهر الليمون) . وبينما يحاول لويان جاهداً أن يتفهم
ماضي أخيه ، فللماضي بشكل جزءاً من حاضِر عبد الخالق ،
فهو يرميه في كل موقف يصادفه . وإن كان الطلان - لويان
وعبد الخالق - ينفقان في الربط بين الماضي والحاضر ليشكلا
استمرارية ذات دلالة بينهما ، إلا أن هناك ما يدفع القارئ
لمواصلة الجهد . فالمتأليات التي يتشبث بها عبد الخالق لا تتفق
والظروف الراهنة . فممازق عبد الخالق ينتج عن تعارض
حلله الاشتراكي القديم مع المجتمع المادي الذي يحيط به في
الحاضر ، ويوسع القارئ أن يربط أجزاء الحلم المبعثرة
والمشتتة في الرواية ليتوصل إلى معرفة كيفية تحول الحلم المثال
إلى وهم مدمر ، أدى إلى عزل عبد الخالق عن المجتمع :

«صارت الوحدة شرقة كاملة الغزل ، غطاء سلحفاة
عجوز ، الرأس يخرج ويدخل يرى الضوء ، يسمع
الأصوات ، يلامس الناس والأشياء ثم تعود الرقبة

لديه الزعة لتعريف الواقع . فرائحة القاهرة القديمة توقف فيه الرغبة لإعادة تقسيم تجربته بدمج ماضيه بحاضره . وعندما يذهب للملاقة أصدقائه فإنه بالفعل يحاول تحقيق هذا التواصل .

٢- البعد الاجتماعى والسياسى للمدلول اللغوى :

ربما كانت عودة عبد الخالق إلى القاهرة محاولة لتجديد حياته بتجديد اتصاله بالأماكن التى ألفها فى الماضى ، ورفقاء النضال وعائلته . فعند وصوله إلى القاهرة ترتفع روح عبد الخالق المعنوية ويبدأ فى نظم أشعر من أبيات الشعر، فيأزال يحمل فى حناياه القاهرة القديمة ، وعند ملاقاتها يثير فيه ذلك اللقاء أملاً ضميئاً بالانتباه (ص ٣٧) . ولكن سرعان ما تبدد هذه الشوة القصيرة عندما يصل أحمد صالح رفيق النضال القديم، الذى أصبح الآن تاجر رفصة ، فيجد الاثنان صعوبة فى الخوض فى مناقشات سياسية ، وغالباً ما تنتهى كل مناقشة بينهما بالصمت .

ويعلق الراوى قائلاً :

«إن الضياع أو المهرب أو حتى الهزيمة ليست نوعاً من الإصرار الأحمق على معان إنسانية أصبحت قديمة ومستحيلة ولكنها كل ما يملكون . ويتفقان على أن يتركوا الأمر دون اقتناع كبير» (ص ٤٤) .

وعندما ينضم إليهما باقى الأصدقاء يتخذ الموقف مساراً آخر ، فيشكل كامل ورسم المحامى الزدهر وناشد مراد الصحفى نصف المشهور جبهة ضد عبد الخالق . ومع تصاعد الشراب والنقاش يجتدم الأمر بينهم ليصل إلى معركة حقيقية (ص ٤٩). فقد فسر المحامى والصحفى عزلة عبد الخالق على أنها صادرة عن ضيق أفق وغرور ، بينما كان عبد الخالق يتجنبها مثلما كان يتجنب أجهزة الأمن التى حاولت إغراءه بالتعامل معها بعد خروجه من المعتقل .

ويلاحظ الاغتراب عبد الخالق حتى فى حضرة أصدقائه الخميمين ، فعند زيارة عائلته فتحى نور الدين يذكره السلام الذى يحلّ فى المكان المتواضع بالقلق الذى كانت تعاني منه

ومنذ أربع سنوات ، عندما عين عبد الخالق موظفاً بمكتبة أحد قصور الثقافة المهجورة بالسويس ، ظن أن العزلة سوف تتيح له الفرصة كى يجد نفسه «والأهم أنه سيصبح قادراً على تنظيم علاقاته بالماضى» (ص ١٢) . ولكنه حتى ذلك اليوم لم يفلح فى تهدئة صراعه الداخلى بالتوصل إلى مدلول لتجارب ماضيه يمهده بالعزم الداخلى للبدء من جديد . ولكنه شاعراً كان يبدى عليه أن يستجمع خبراته القديمة لحث قدراته الإبداعية على إعادة صياغة ارتباطه الداخلى فى شكل تجربة فنية ذات دلالة . ولكن عزله فى السويس قد هدمت اتصالاته الاجتماعية بينما أدت وظيفته العقيمة إلى جفاف قريحته الإبداعية قبل الألوان .

والذهاب إلى القاهرة يمثل لعبد الخالق محاولة للخروج من تحت وغطاء السلخانة العجوز (ص ٥) ولكنه أول التحام له مع العالم الخارجى . فى موقف التاكسى يدفعه إلى التراجع ، حيث تصممه الموسيقى الصاخبة النابعة من عدة أجهزة ، كما يتعرض لمضايقة الباعة والشحاذين حتى ينفذ إلى الركوب مع مصطفى الكردى أحد رفاق النضال القدامى الذى عاد لتوه من إحدى دول البترول محملاً بالدولارات . والحديث العائلى الممل بين مصطفى وعائلته يدفع عبد الخالق للانسحاب إلى عالم الذكريات القديمة . فيتذكر مئى للصبرى ، زوجته - فيها مضى - يتذكر كيف بدأت قصة حبهما التى أدت إلى ارتباطهما .

وقد تحمل ذكريات الحب دلالات إيجابية على عكس ذكريات المعتقل التى تحمل دلالات سلبية . ولكن قد تختلف الدلالة باختلاف المنظور الذى يرى به القارئ العلاقة الزوجية . فعندما يعلم القارئ ، فيما بعد ، بفشل تلك العلاقة الزوجية ، فسوف تحمل علاقة الحب خصائص سلبية . فالذكرى تحمل عنصراً إيجابياً حينما تسمى فى الحاضر ، فتحقق استمرارية مثمرة . ولكن فى حالة عبد الخالق تصبح الذكريات بمثابة منفى إرادى ينأى به عن الحاضر الذى يشعر فيه بالاغتراب الكامل .

وفى بعض الأحيان يحاول عبد الخالق جاهدةً مصالحة الماضى مع الحاضر . فحينما يصل التاكسى إلى القاهرة تتجدد

كانت لحظات الحب المشتركة توفيق بين تلك الأضداد . ففى وجود من استطاع أن ينظم الشعر ، حيث كانا قد اتفقا على أنه سوف يب نفسه تماماً للشعر . فقد جمعها منظور مشترك خلق لغة اتصال بينها أعطاه القدرة على الاستدلال والخلق (ص ٧٤) فاللغة المشتركة بينهما أتاحت له القدرة على الوصول للآخرين بالشعر . ولكن من فقدت هذه القدرة على التواصل مع الجماعة أدى ذلك إلى انبهار لغتها المشتركة ؛ فالتواصل مع الآخر يبدأ بالآخر الفرد ويمتد إلى الجماعة ، فلا يمكن أن يدم حوار مشترك بين اثنين فقط وإلا قتلته العزلة . وهذا ماحدث بالفعل فى علاقه من وعبد الخالق .

فتكتشف للقارئ العلاقة بين من وعبد الخالق من خلال أبعاد متعاقبة . فعل للقارئ إعادة تنسيق المشاهد المتقطعة التى تمثل مراحل علاقتها المختلفة ليحصل على رؤية شاملة تحتمل عدة تفسيرات . فعبد الخالق يقن أن من تركه إما لأنها تشككت فى إمكانياته الذهنية وإما لأنها لم تطعن لوجود أى فرص متاحة لها (ص ٨٠). وهنا أيضاً تظهر إشكالية الحوار بين التفسير الوجودى أو السياسى للزق منى . ثم يكشف لنا الراوى عدم ارتباط عبد الخالق بالثقافة منى ، حيث يشعره ذلك بأنها تتحالف ضده مع أصدقائه الذين انصاعوا للزعة المادية . أما بالنسبة لمنى ، فيخبرنا الراوى بأنها أصبحت تشعر بالوحدة حينما اضطرت إلى الانشقاق عن الكنيسة للزواج من مسلم . فالالتحام به أدى إلى عزلتها عن المجتمع والمهدف كان العكس من ذلك . لذلك باتت مقتنعة بأن ليس لها مستقبل مشترك ، فسوف يواجهان عوائق مادية ومعنوية تمنعها من الإنجاب . وبذلك يستشف القارئ العمق الذى أصاب تلك العلاقة الواعدة ، مثلاً أصاب شجرة الليمون التى كانت يانعة فى يوم ما ، فلن تطرح زهرها الذى يمتزج بالترية ليجدد الثمار دائماً أبداً .

إن ماتبقى من منى ، فى حاضر البطل ، هو مجرد ذكرى تؤكد له عبية العلاقات الحالية ذات الطبيعة المخادعة الملونة ، التى يمثلها بحق صديق عبد الخالق الفنان أو والكذاب الملون ؛ كما يطلق عليه (ص ٨٩) ؛ فهو يمثل هذا النوع من العلاقات العابرة . وكلما فشل عبد الخالق فى التأقلم مع

زوجته عندما شعرت بأن حياتها مهددة بالفقر : وعندما يفصح فتحي عن رغبته فى السفر لإحدى دول النفط يشعر عبد الخالق بعدم الارتياح ويترك المكان (ص ٦٥) ، فيتذكر كيف تركته منى لتهاجر إلى كندا . ويخرج من عند فتحي ليقطع الشوارع المترية ، القدرة ، ويرى الأهالي يجتمعون فى حلقات حول التلفزيون ، ولكنه مع ذلك يتساءل لماذا قد عقد النكل النية على الرحيل . فالفقر بالنسبة له مظهر من مظاهر البساطة بإمكان الفرد أن يتألف معها . فالترف هو الذى يفسد الحياة وليس افتقاد الثروة (ص ٦٥) .

ويربط أحداث الماضي بالحاضر ، يجد القارئ أن رحيل منى قد ترك عبد الخالق بلا مأوى ولا أصدقاء ، ففى وجودها بدا له أن ما كان يصير إليه قد بدأ يتحقق . أما غيابها فقد استحال معه تحوّل الحلم إلى حقيقة . فوجود منى أتاح إمكانية الاتصال بالآخرين . ولكن عند رحيلها انقطعت كل أواصر الصلة ، بل إن عزلته أدت إلى اتهام أحد الرفاق له بالتخابر مع السلطات ، بالرغم من ماضيه النضالى المعروف (ص ٦٩ - ٧٠) . فهذا يحدث اختلافاً فى منظور الرؤيا بين عبد الخالق وزملائه ، وبالتالي اختلافاً فى لغة التداول . ولذا تبوء كل محاولاته للاتصال بالآخرين بالفشل ، مما يترك عبد الخالق وحيداً على طريق بلا نهاية .

وهو على يقين بأنه عايط بالتناقضات التى تفرض عليه خياراً بين ثنائية متضادة : فلما التأقلم وإما الانسحاب ، مما يضاعف مازقه الوجودى ، ويعلق الراوى :

وزاده هذا إحساساً بالغرابة فإن تجاور الأشياء ،
الشيء ونقيضه ، أصبح يخيفه ، هل هذه هى الحقيقة
المحيطة به أم أن هناك فساداً فى قدرته على إدراك
الأشياء والربط بينها . أن تصبح الحياة مشاهد
متجاورة ، ولحظات متتابعة لايشدها شيء ولايدفنها
شيء . هل هكذا يبدأ الجنون والانفصال ؟
(ص ٧١) .

فهو غير قادر على الموازنة بين رؤيته المثالية ولغة المائدة التى فرضها الواقع الاجتماعى والسياسى المحيط به . فى الماضى

الآخرين ، كلما زاد انغلاقاً على ذاته وتحدت رؤيته الشخصية ، فالراوى يضع البطل في مواقف يستحيل له فيها أن يرى الآخرين . ويصبح موقف القارئ مزدوجاً ، فهو يتعاطف مع البطل ولكنه لا يريد أن يستسلم إلى مثالياته الكيخوتية . وفي بعض الأحيان تبدو هذه الكيخوتية مظهراً من مظاهر البارنويا أو عقدة الارتياب ، ومع ذلك ينفر القارئ من التعاطف مع المنافقين ويحدثي النعمة . كذلك لايسهل على القارئ تحديد ما إذا كان تدهور العلاقات الاجتماعية ناجماً عن إصابة الفرد بالبارنويا أم أنه قد أدت إليه مؤامرة سياسية . وفي هذه المرحلة الثانية من تطور الحدث ، يفتقد البطل والقارئ، معاً، لإمكانية التواصل مع أى عالم من العوالم المحيطة ، سواء كانت مبنية على الوهم أو الحقيقة .

أما أخو سعيد الذى كان من جماعة الإخوان المسلمين فقد توفرت فرص الحوار بينها فيما مضى ، ولكن هذه الفرص انعدمت الآن . فلقد انطقت المشاعر التى كانا قد حملاها في يوم ما ، حيث تحطمت مبادئ سعيد بعد فترة نفى اختيارى مؤقتة في إحدى دول النفط ، حيث وجد سلواه في تكديس الدولارات (ص ١١٦) . وبالرغم من استيائه من حياته الزوجية ، لأنه الآن يقنع عبد الخالق بضرورة الزواج ، في محاولة أخرى لجذبه نحو اتباع الأنماط الاجتماعية السائدة التى يقاومها عبد الخالق (ص ١٢٧) مثلاً كان قد قاوم سعيد فيما مضى عندما دعاه للانضمام للإخوان المسلمين .

واتعدام التواصل بين عبد الخالق وأخيه ، يستحضر إلى ذهن عبد الخالق حادثاً مشابهاً من الماضى عندما اختلف مع رفاق النضال . فبعد الاعتقال انقطع الحوار بين الرفاق ؛ فوقع الصدمة قد يلد أحلامهم ، وقال أحدهم :

والقناع لايجنى الأنياب ، قشور الاشتراكية هذه ليست إلا برقعاً عربياً مزخرفاً ، تستروراه الانتهازية الشمطاه (ص ١٢٥) .

وعند هذا الطور يتسامل القارئ : هل غزق أو أصر الحوار العائلى سبب أم ناتج عن قصور في لغة التداول بعدها الاجتماعي والسياسي الحال الذي يضيق منظور الرؤيا حتى يتضاءل لينحصر في بؤرة الذات ؟

٣ - تعريف المدلول بتملك ناصية اللغة :

عندما يصل عبد الخالق إلى بيت العائلة المكون من طابق واحد يلحظ الأعمدة الخرسانية التى ترتفع فوقه ، وانطوب الأحمر في مشروع لم يكتمل للدور ثان . ويشير ذلك إلى الانفصال الذى قد أصاب علاقة الأب بالابن . وتتدافع الذكريات في ذهن عبد الخالق لتنبه القارئ إلى كيفية حدوث هذا الانفصال . فقد رفض الأب مطلب عبد الخالق الصبي ولم يزره له شجرة ليمون كما أراد ، بل اكتفى بشجرة أم رضا التى نمت بجوار بيتهم . وعندما أصبح عبد الخالق طالبا جامعيا أخفى الوالد كته عن الماركسية . كان الابن - حينذاك - على اعتاب فهم معنى الاستراتيجية والعدالة (ص ٨٧) ، ولكن والده اعتقد أن هذه الكتب تهدد إحساسه بالأمان . فالملاحظ هنا أن الأب قد اكتفى بمصادر فكرية محدودة لتمثيلها الاحتياجات الاجتماعية . وفشل هذا الأب (المحافظ) في أن يصل إلى ابنه (المستقل المبدع) . كما استهان الابن بما أنجزه الأب وتركه ناقصا . فظلت علاقتها محصورة في إطار العلاقة التقليدية التى تربط الأب بالابن دون أن تتطور إلى ما هو أعمق من ذلك لتخلق استمرارية مبنية على التفاهم والحوار . فالطابق الثانى في المنزل لم يكتمل .

ويشعر عبد الخالق بالغريرة الكاملة في بيت العائلة ، الذى تحتله الآن عائلة أخيه ، ولايتبقى له في البيت سوى والدته

الفوضى الداخلية ويجب السلام الداخل . ولكن الآن أصبحت الكلمات واللغة والشعر مجرد أحلام زائلة (ص ١٤٠) . ولو كانت العائلة قد زرعت شجرة الليمون في حديقتها لربما كانت قد أوقرت وأزهرت وأثمرت .

ويلفظه بيت العائلة إلى طريق يعطيه الكل فيه ظهورهم وقد استداروا لصلاة الجمعة ؛ بينما التف الآخرون حول أجهزة التلفزيون لتابعة مباراة كرة القدم بين الأمل والزمالك . فالمجتمع بأكمله قد تقولب في غلط من التفكير يرفضه عبد الخالق ، ولا مكان له بين هذه المظاهر ، حيث اختلفت أجيالته عن الآخرين . وبافتقاده لغة التواصل ، افتقد عبد الخالق المكانة مما أوقعه بين برائن الهزيمة ، فيعود إلى السويس حيث لا يجد ملاذا سوى بالاستلقاء على السرير بلا حراك . هل هو ضحية لمؤامرة تم تدبيرها لتصيب ذوى القدرات بالشلل ، لتقدمهم النطق ؟ أم أنه نتاج لتفشي المجتمع الذي صار لا يباه إلا بما يمس مصالحه الشخصية ؟ نفل هذه الاحتمالات التباينة بلا حسم حتى النهاية ، وحالة اللاحسم هذه يتركها الأسلوب الردي الذي يعتمد على خلط مشاهد مقطعة من الماضي والحاضر دون ربطها بتسلسل خطى أو دائري يتبع قانون السببية . كما لم يقصد بهذه المشاهد إبراز النمو النفسى أو الأخلاقى للشخصية . فالشخصية هنا لا تتشكل أهميتها من ذاتها الموفرة ، ولكن لها دلالتها الخاصة التى توضح طبيعة المآزق الكونى الذى يعانى منه المجتمع بأكمله ، فكافة الشخصيات تشارك في البطولة حيث إنها تمثل التفكك الذاتى والاجتماعى والسياسى .

ولا يقتصر دور القارئ هنا على تحمس طريقه في متاهة من الألغاز ، أو فرض قانون سببية من خياله ، بل عليه أن يتبين المآزق في مراحلها المتعددة وبكافة أوجهه وتباين تفسيراته . فلقد وفر له الراوى منظوراً أشمل لا يقيده بالتفسيرات المحدودة التى يفرضها الواقع الاجتماعى والسياسى . فبنايل الأنماط المختلفة للتجربة يمكن للقارئ التفكير في احتمالات المقاومة أو التغيير . فالوعى التاريخى الصحيح يمده بالخبرة . وينعكس ذلك على قدرته في تملك نامية اللغة - بل صياغة مفردات لغوية جديدة - وبالتالى يشارك القارئ في خلق ثقافة جديدة .

وفشل عبد الخالق في التواصل ليس مقصوراً فقط على أفراد العائلة الذين يكبرونه ، بل يمتد هذا الفشل ليشمل من يصغرونه أيضاً : فعند مقابلة طارق ، ابن أخيه ، الطالب الجامعى المتسرد ، يفشل عبد الخالق في الإجابة عن تساؤلاته ، ويظل مفتقداً للقدرة على التعبير وبالتالى يظل - بالنسبة لطارق - العم فاقداً للتلق ، لا يقوى على الدفاع عن نفسه من اتهامات اليسارى الشاب . فلا يقوى على إيجاد مبررات لفشل جبل اليسار فى الماضى ، حتى أصبح الحوار بينهما عقياً لا يصل إلى آفاق جديدة (ص ١٣٠ - ١٣١) .

يسمى عبد الخالق جاهداً للتغلب على عجزه اللغوى ، فهو يبحث عن قوة داخلية ما ، عن شيء ما متماسك داخل ذاته لم يصبه الدمار حتى يقدمه لابن أخيه . فلا يجد أمامه سوى البحث بمحتويات قديمة كان قد تركها في حجرته في حقيبة تحت سريره القديم . وتستدعى المخلفات للقديمة مشهداً ماضياً في احتفال بيلة رأس السنة ، اجتمع فيها الرفاق وراقبهم عبد الخالق في حللهم الجديدة (استداروا كل منهم دائرة صغيرة في قلبها كذبة أو مؤامرة صغيرة حولها رداء لامع) . وتطرده أحاديثهم إلى «شرفة مفتوحة خالية» حيث تتسلل مئى خلفه ، فصارحاً : «نحن بلا مستقبل لأننا لا نعرف الكذب» (ص ١٣٦ - ١٣٧) . وإن كان عبد الخالق لا يعرف الكذب فهو لا يقدر أيضاً على قول الحق الآن . ويتبين للقارئ أن عبد الخالق لا يقوى على المشاركة في لغة الآخرين ولا يملك القدرة على فرض لغته هو .

وفى مراجعة ابن أخيه ، لا يقوى عبد الخالق على البوح بما في داخله . فلقد جمد آراءه في غمط ثابت رفضاً التأقلم مع الحاضر بتمتعت . كان يود البوح لطارق عن رائحة زهر الليمون (بالرغم من أنه لا يبيى من شجرة الليمون سوى بعض الفروع الناضبة) ، أما طارق فيود مناقشة الانتخابات والأحداث الحالية في الصعيد (ص ١٣٩) .

تسببت هذه الزيارة العائلية في اهتزاز الاتزان الداخلى الذى اعتقد عبد الخالق أنه كان قد أحرزه . وهو على يقين من أن الشعر قد خلق من أجل هذه اللحظات حتى يعيد تنظيم

الاستنتاج/الخاتمة :

السياسة الحاكمة والقيود الاجتماعية قد أحبطت أى جهد فردى للتغلب على هذه المتناقضات . فالمقاومة الفردية للسلطات قد تم قمعها بالاعتقال والعذيب ، كما أدى عدم الامتثال للتقاليد الاجتماعية إلى العزلة . لذلك فلا يجب على الكاتب مقاومة السلطة الاجتماعية والسياسية بمجرد الهجاء وإلا كان ذلك نوعاً آخر من القمع (فالهجاء غالباً ما يقرب من وظيفة الرقيب) . لقد أصبح البديل للكاتب هنا هو تأليف خيلة ذات دلالة apologue كى تحفز القدرات الإبداعية لدى القارئ على مقاومة محدودة الرؤية السطحية التى تفرضها الأجهزة الاجتماعية والسياسية .

وإذا كانت القدرة على الإبداع لدى البطلين قد نضبت نتيجة الاعتقال ، فلا يظل الإبداع هو وسيلة المقاومة الوحيدة التى يمكنها أن تحرر القارئ من القمع الفكرى ؛ فسرعان ما تتلاشى المفاهيم التقليدية المسبقة ليكوّن القارئ منظورا آخر للواقع يحتمل تفسيرات جديدة . وينتهى العملان بدون خاتمة مغلفة ، حتى لا يكون تأليف النص مقصورا على المؤلف وحده . فمشاركة القارئ فى إعادة تجميع النص تتيح له اكتشاف كيفية تفاعل وعيه إزاء لحظة تاريخية متعددة الأوجه ، وبالتالي متعددة التعريفات ، فيصبح مشاركا فى صنع ثقافته القومية :

«إن الوعي الفردى المستقل الذى يسير فى عكس اتجاهه من محيط به ، ولكنه يتجاوب مع كافة الطبقات والحركات والقيم المناضلة ، هو صوت مستقل خارج نطق المكان ، ولكنه فى صميم هذا المكان . إنه يظل صامدا بوعى ضد المعتقدات التقليدية ، ولكنه يدعم منظومة من القيم الإنسانية أو العالمية البينة التى تمده بما يتناسب مع طابعه القومى لمقاومة ثقافة أحادية مهيمنة» . إدوارد سعيد (١٩٨٣ ص ١٥)

إن (البن الحلو والى) و(زهر الليمون) لاتباعان شكل الرواية التقليدية ، ولكنها تأخذان شكل خيلة apologue توضح الكيفونية فى السعى لتحقيق الكيان القومى . ويتبلور هذا السعى فى مقاومة القيود الاجتماعية والسياسية التى تقتل الإبداع . فالبطلان يسعيان لتحقيق تكامل بين الذات والمجتمع يتواصلان فيها من خلال لغة تتسم بالبساطة والوضوح . ولكن قوى السلطة والتقاليد الاجتماعية البالية تشكلان لها عناصر تعرقها عن صياغة الحقائق بدقة ، مما يضمهما فى مأزق يئدى بهما إلى الصمت التام أو العزلة . وفى العملين لا تؤدى النهاية إلى الإذعان لسخرية الواقع . فالتكتيك المتبع يشهد الإبداع فى خيال القارئ حتى يقاوم هذه المفاهيم القديمة برؤيتها المغلوطة التى تسببت فى إيجاد هذا المأزق .

والتكتيك المتبع فى العملين يبنى على استرجاع مقتطفات من الماضى تعمل على دفع الحدث فى الحاضر . وبذلك يفتت الموقف الواحد إلى العديد من المشاهد المتجاورة التى تفصلها فجوات فى الزمان والمكان . وتعاقب تلك المشاهد من خلال الأنماط السردية المختلفة يعمل على تمدد إمكانيات التفسير ، فيعتمد ذلك على العلاقات التى يستشفها القارئ ، ففى العملين مزج بين السرد الذاتى والتقرير الموضوعى ، وبين الحوار والمونولوج الداخلى ، مما يتيح للقارئ أن يتتبع الواقعة على عدة مستويات ، ويمنحه إمكانيات تعرف التفسيرات المتباينة للمأزق ، ويضعه أمام صعوبة تحديد ما إذا كان مبعثه هو عقدة البارانونيا أم مؤامرة السلطات .

وهناك متناقضات حضارية خطيرة أدت إلى تفاقم هذا المأزق فى المجتمعات العربية والأفريقية . فالديكتاتورية

الهوامش :

- ١ - حصل العمل على جائزة اتحاد ناظمى اللغة الإنجليزية English Speaking Union Prize في عام ١٩٨٠ .
- ٢ - بعد نور الدين فرح أول كاتب في الأدب الصومالي المدون . ومع ذلك ، فالصومال تزخر بتقاليد راسخة في القصص الشعبي والتاريخ الشعبي . انظر D.R. Ewen (1984, p. 123)
- ٣ - ظهرت له أول رواية قصيرة عام ١٩٦٤ .
- ٤ - بالرغم من أن نور الدين فرح يكتب باللغة الإنجليزية ، بينما علاء الديب يكتب بالعربية ، إلا أن للكاتبين بعض الخصائص الثقافية المشتركة . فلقد نزل الانتان اللغة والثقافة العربية والتراث الإسلامي ، حيث يجيد فرح العربية إلى جانب خمس لغات أخرى ، كما أنه مولع بالكاتب السوداني الطيب صالح (انظر Ewen 1984, p. 123) وإلى جانب ذلك فلهذا الكاتبين معرفة عميقة بالأدب الغربية . فقد درس فرح في جامعتي لندن وإيسكس ، ويعمل الآن في إيطاليا ، بينما قام الديب بترجمة العديد من روائع الأدب العالمي ومن ضمنها (نهاية اللعبة) لبيكيت وبعض روايات هنري ميلر وترومان كابوت .
- ٥ - انظر الأعمال التالية :

Neil McEwan (1983, p. 118); Ian Adam (1984, p. 36);

Ewen (1984, p. 192); Florence Stratton (1985, p. 16); and Derek Wright (1989 p. 58).

٦ - انظر شكرى عياد (١٩٨٩) .

٧ - انظر : J. Tompkins (1980, p. 226).

٨ - انظر : I. Wolfgang (1978).

Bibliography

- Adam, I . 1984. 'Nurruddin Farah and James Joyce: Some Issues of Intertextuality', *World Literature Written in English*, 24, 1 (summer), pp. 34-42.
- 1986 'The Murder of Soyaan Keynaan', *World Literature Written in English*, 26,2 (Autumn), pp. 203-210.
- Bakhtin, M. 1978. *The formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert, J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins U.P.).
- Bloom, H. 1982. *Agon: Towards A Theory of Revisionism* (N. Y.: Oxford U. P.).
- Ewen, D.R. 1984. 'Nurruddin Farah', *The Writing of East and Central Africa*, ed. G.D Killam (London: Heinemann), pp. 192-211.
- Farah, Nurruddin, 1980. *Sweet and Sour Milk* (London: Heinemann).
- Fletcher, M. D., 1989. *Contemporary Political Satire: Narrative Strategies in the Post- Modern Context* (N. Y.: University Press of America).
- Iser, W. 1978. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: The John Hopkins Press).
- McEwan, N. 1983. *Africa and the Novel* (Atlantic Highlands, Nj.: Humanities Press).
- Mutiso, G.C.M. 1974. *Socio-Political Thought in African Literature Weusi* (London: Macmillan).
- Obichina, E. 1975. *Culture Tradition and Society in the West African Novel* (London: Cambridge U.P.).
- Sacks, S. 1964. *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley: University of California Press).
- Said, E. 1983. *The World, The Text, and the Critic* (Cambridge Harvard U.P.).

- Snead, J. A 1984. 'Repetition as a figure of Black Culture', *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gato Jr. (N.Y.: Methuen).
- Stratton, F. 1985. 'The Novels of Nurrudin Farah', *World Literature Written in English*, 25, I (spring), pp. 16- 3
- Tompkins, J. P. 1980. *The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response , Reader-Response Criticism from Formalism to Post-structuralism* (Baltimore: The John Hopkins Press), pp. 201-32.
- Wright, D. 1989. 'Requiems for Revolutions: Race.Sex.Archetypes in Two African Novels *Modern Fiction studies* 35,I (spring), 1989, pp. 55-68.

علاء الدين (١٩٨٧) زهر الليمون (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

شكرى عباد (١٩٨٩) . ودعوة وسهم لى أعمال علاء الدين أطفال بلا صمغ (القاهرة دار الهلال) .

● اقرأ من شهادات العدد القادم :

عبد العزيز المقالح - عبد اللطيف اللعبي - عبد المنعم تليمة - فخرى ليبب -
لطيفة الزيات - محمد أبو العلا السلاموني - محمد بنيس - مصطفى الكيلاني -
مهدي الحسني - نجيب محفوظ - نعيم عطية - نوال السعداوي - يحيى حقي -
يسرى الجندي - يوسف القعيد

الحرية والأدب

انتقالات والتواءات

يحيى عبد الله

كان من الممكن أن تفقد الذاكرة كما قد أمكن أن
تفقد النطق - لو أنه كان بوسعنا أن ننسى كما وسمعنا
أن نلزم الصمت .

ناكيتوس ، أجريكولا

ناكيتوس

سيبليوس . ولكن أجده قريباً من شوستاكوفتش . تذكرني
سيمفونيات هذا الأخير : الرابعة أو الخامسة أو العاشرة
بحوليات الأول . وسواء صح هذا الرأي أو ذاك ، فإن
أحكامنا التي تتجه إلى المقارنة بين كتاباته التاريخية والتأليف
الموسيقي ، عند سيبليوس أو شوستاكوفتش ، إنما تشير إلى
الروعة المهيبة التي تميز بها ناكيتوس في موضعه من أزمة التعبير
عند الفنان .

غير أن ناكيتوس يفرض علينا التزاماً خاصاً : هو ضرورة
الولوج من باب التعليق التاريخي عند التعامل مع هذه الأزمة ،
وليس من باب آخر . فنحن معه لا نتناول مقروءات أدبية ،
أو نوعاً من الفنون كالدراما والتصوير . ومع ذلك ، فإنه سوف
يجمع في مؤلفاته بين التسجيل التاريخي من ناحية والدراما
أو الصياغة الأسلوبية التي يتسم بها الأدب من ناحية أخرى .

يقف اسم ناكيتوس عظيمًا وشهيرًا ومُخلدًا في مجال الحديث
عن الحرية والفهر . هذا المؤرخ الروماني صاحب الحوليات
والتواريخ وحوار الخطباء وأجريكولا وجرماتيا ، لا يكتفى
برصد زمن البطش والتكيل الذي عاشه في شبابه ، حيث
قضى خمسة عشر عاماً تحت حكم الإمبراطور دوميتيانوس -
عمر شبابه ، ولكنه ، فيما يبدو ، قد أفاد من تلك التجربة
الشخصية ليكتسب عمقا في البحث عن أغوار أصحاب
النزعات والممارسات الطغيانية ، وقدرته مذهلة على سبر
نفوسهم (أو نفوسهم) ، واستنباط الحركة السيكولوجية من
وراء أفعالهم (أو أفعالهم) . ولقد صار بذلك دليلاً أو مرجعاً
لكل من أراد استقصاء دوافع الإرهاب ، ما خفي منها
وما ظهر . يصفه أحد الباحثين بأنه ، في كتاباته ، قريب من

أيديولوجية مصممة ، إلى ضراوة أكاديمية . نعم ، ما تنسم به الأكاديمية أحيانا ، من حزم مغرط وتدقيق مسرف ، قد يصبح رادعاً لانطلاقة الفكر . وقد تبدل القصة كلها منذ قرون ما قبل الميلاد وحتى يومنا هذا مؤلة ومؤسفة ، وقد تكشف عن حماقة التفكير وعدم اتساع الأفق بما لا يسمح بالرائى ونقيضه معا ، أو الفعل الخلاق وما يعاكسه من فعل خلّاق آخر . وقد تكشف الصورة ، في النهاية ، عن أعمال من العنف ومارسات قهريّة تصل إلى النفي والقتل . أية وسيلة للقضاء على كل من يحاول أن يبدي فكرا خاصا فيها يختص بقضية عامة . إلا أنه من واجب الفكر الليبرالى النزعة ألا يقابل التعنت بتعنت مماثل . يحسن به ألا يتجهّم أكثر مما ينبغي . فرب قيد لم ينكسر في وقت ما ، قد قدر له أن ينكسر في وقت لاحق أكثر ملائمة . وقد يولد الكبت انفجارا صحيا ، ورب انطلاقة قد تعطلت حركتها في عصر ما ، سوف تؤق ثمارها في عصر آخر كان قد صار مهيبا لقبولها . مثل هذه السباحة لا تمنع ، بطبيعة الحال ، الشعور بالحسرة على ما فات . غير أنه يميل أن يتسع إطار الصورة فلا تقابل النظرة المتزمتة بأخرى لا تخلو هي الأخرى من تزمت .

الأديب ، الشاعر ، الفنان هو ، قبل كل شيء ، في حيرة من أمره ، ومن أمر أو أمور ما يحدث من حوله . ذلك القلق ؛ هذا التردد يمثل نوعا من الوقاية الطبيعية (التلقائية) ضد الإصرار الأعشى على علو صوت واحد . تمثلنا في ذلك يوريبديس الشاعر المسرحى الأثينى . إنه يعشق المرأة ويلعنها . يلهج بالحديث المفعم بالحلب عن أثينا ، ويهاجمها . يدين بوجوده آلهة الأوليمبوس وينكرها . يشيد بالديمقراطية ويبدي هواجسه حولها . هذا التراجع قد ينبعث من صميم التكوين العقلى والعصى للشاعر . لكنه ، أكثر من ذلك ، يصل بنا إلى أحد أبعاد الأزمة المطروحة .

تحديداً ، فإن الشاعر الدرامى ، هنا ، لا يجد في زمنه استجابة كافية من جمهور لا يطبق استيعاب كل تلك المتناقضات . عدم الاستجابة الكافية يمثل نوعا من المصادرة . والشعور الذى يتولد من جانب الشاعر - رد الفعل على رد الفعل - لابد أن ينتهى به إلى مشارف العزلة والاعتزاب .

إنه ، باختصار ، يتصدد المؤرخين القدامى (والمحدثين ؟) في استدعاء الإحساس بالدراما . حينما يحرص على ترتيب ذكر الأحداث على نحو يصل به إلى إحداث تأثير ما ؛ عنايته الشديدة بتفاصيل تكوين الشخصية ؛ عمدا يلجأ إلى التشويق والتعليق ، وغير هذا من خصائص أسلوب يعتمد على التقابلات ، والمتناقضات ؛ واستعمال لغة ذات إيقاع خاص ، أو الربط بين عباراته على نحو غير مسبوق ؛ إننا مع تآكيتوس بإزاء تاريخ يقرب من الدراما الشعرية . والشعر للمأساوى على وجه خاص . اجتماع السخرية والحس المرير وبراعة الإفصاح عن مكونات الأباطرة الذين راحوا يبطشون بالأدباء والمفكرين هو ما يجعل لأسطره ، في ذلك الصدد ، رجعا لا يكاد ينتهى .

لا تفوتنا الإشارة في حديثنا عن تآكيتوس إلى المعارضة الرواقية التى حمل لواءها أشرف روما ومثقفوها في ذلك العصر الإمبراطورى ، معتبرين إياها أداة لمقاومة الشعراء والخطباء والمؤرخين والمفكرين على حد سواء . ترد أسماء لوكاتئوس شاعر الفارساليا ، وسنكا الشاعر والفيلسوف ، وهيليبيديوس بريسكوس وباتئوس تراسيا وآخرين . وتُشهر أسماء مثل بروتوس وكاسيوس وكانو ممن عاشوا نهاية الجمهورية ، وجابهوا يوليوس قيصر عندما حاول الاستئثار بالحكم ، بوصفهم رموزاً مضيقية في مسار حركة الحرية . ولسوف يشهد التاريخ ، بعدهم ، مواجهات مماثلة . فالوجودية السارتريّة ليست إلا وجهها منها . لا يفصل بين الفكر الرواقى والموقف الوجودى ، في هذا الخصوص ، حيز كبير . لست ممن يدينون بالرواقية أو الوجودية ، غير أن موضوع الحرية والأدب ينطوى على ذلك البعد الفلسفى الذى لا تمتد جا ورة إلى الرواقية فحسب ، ولكن أيضا إلى سقراط وأناكساجوراس .

ثمة اعتبارات

ومن ثم ، فإن تاريخ الأدب والفنون الإنسانية يحفل بالأمثلة التى تكشف عن نطاقات أزمة التعبير ، وتكرار ظهورها ، وتباين أدوات المعارضة ، بدءاً من ممارسة الطقوس الدينية وانتهاء إلى مقصد الرقيب . يتنوع أبعاد المجتمع المفتوح ؛ فمن سلطة عسكرية ، إلى نظام شمولى ، إلى تعصب عقائدى ، إلى شوقونية خرساء ، إلى تكفل حزى ، إلى

عند الرومان Fasti؛ كلها أعمال بأسف فيها الشاعر، بطريقة أو بآخرى، عنها ارتكبه من ذنب، (error). وعموماً، فلإننا مع أوفيدوس نتنقل من مصادرة الجمهور بعلم الاستحسان أو الرفض إلى نوع آخر من المصادرة، ألا وهي المصادرة الحكيمية. قد لا يكون معلوماً حتى الآن لماذا نفى أوفيدوس الشاعر الأوغسطي الوطني الشهيرة، المؤلفون الموهبة. لكن الرأي يرجح بأنه قد نظم قصيدته فن الهوى، فاعلن فيها عن إباحية أخلاقية لم يكن المجتمع الروماني، حينذاك، يقبل المجاهرة بها رغم أنه كان يمارسها. تعارضت رؤية الشاعر الهازلة المهذرة مع دعوه أوغسطس الأخلاقية إلى استعادة القيم القديمة، والأخذ بأسباب الحياة الماضية القويمة. حياة كان الرومان قد عرفوها في بواكير حياتهم. ولكن كيف؟ هل يمكن أن نعود إلى الوراء بمثل هذه السهولة؟ هل يكفى النزوع إلى السلف بغية وضع حلول مصطنعة لانتفاضات وتحولات وقعت بدافع أو دوافع حتمية تاريخية؟ لقد عاشت مصر، في فترة ما، تحت شعار الدعوة إلى العودة إلى أخلاق القرية - فماذا كان من أمر هذه الدعوة؟ وماذا كان من أمر مصر؟ فشل أوغسطس فيها دعا إليه. ونفى أوفيدوس، بغير رجعة، رغم توسلاته وباليونانية. أي أن روما لم تعد إلى أخلاق القرية، ولم يعد أوفيدوس إلى روما.

وقد يتفق النوعان المذكوران من المصادرة: الاستهجان الجماهيري بغذى القرار السلطوي بالإدانة. ثم إن هذا القرار نفسه يأتي دعماً وتأكيداً للروح العامة. يتم اللقاء، إذن، بين ما تصدره هيئة رقابية أو صحافة مؤثرة، أو مجمع كنسي أو جامع أزهر من فتاوى وأحكام وبين الشعور السائد المتنبه. فالتشكك الزائد أو التهمك المفرط يستحيل عند كلا الطرفين إلى استخفاف خلقي، والقلق البالغ قد يفسر بأنه خروج عن معاني الفضيلة والاستقامة.

التحول من رأى إلى رأى يصير كالسلخ غير المشروع، وهكذا. ويقدم ما تدعي شهرة الشاعر من حيث الموهبة، بقدر ما يشيع المآخذ عليه بأنه إما يلهو بتلك الموهبة. الأشباح لإيسن، وفقى الغرب المدلل لسينج - من بين عديد من الأمثلة، مسرحيتان لقيتا استنكاراً على هذه الشاكلة.

أقدم شاعرنا هذا على النفي الذاتي في أواخر حياته. وعموماً فإن يوربيديس يقدم، بوضوح كاف، نموذجاً للأديب الذى يسبق عصره، ويستغل طاقته الإبداعية في محاولة استكشاف المستقبل، وتحديد ملامح الوضع الإنسان من خلال رؤيته المضطربة. ومن ناحية أخرى، فإنه كان وليد ذلك العصر، ونتاجاً طبيعياً للحركة الفكرية التى سادت آنذاك، وأعنى بها الحركة السوفسطائية. نحن لا نعلم تماماً ماذا حدث. هل كان سوفوكليس، الذى لم يتسم بروح التمرد كما هو حال يوربيديس، مضطراً لكتابة أوديب فى كولونا بعد أن أثارت مسرحيته أوديب ملكاً استياء بالغاً؟ وفى عبارة أخرى، هل أثت المسرحية الأخيرة، وهى، على قدر علمنا، آخر ما ألف، بمثابة (باليثود)، أى إعادة نظر أو رجوع أو تراجع عما سبق قوله؟ أو النهاية المرضية، إلى حد ملحوظ، فى أوديب الكولون قد جاءت تعويضاً للنهاية المربكة والثقيلة الوطأة التى نعانى منها ونشقى بها فى أوديب الطيبى؟ هل هى مبادرة صادقة لعرض رؤية مخالفة؟ أو نحن، حقاً، ببلاء حالة من التكبر عن إثم أدبى؟ هل يمكن أن يبدأ المرء عندما يصل إلى الشيخوخة؟ وربما يتضاعف يؤسه ويأسه. هل، على نحو آخر، يرتبط التشاؤم والتغاول بعمر الشاعر؟ غير أن الـ (Calibre) الذى يتصف به شاعر ما من الصعب أن يتبدل جذرياً. ولنلاحظ أن المسرحية الباليوندية المشار إليها تتضمن تلك الفقرة من غنائيات الجوقة:

«مَنْ أحب طول الحياة ولم يرض بالأجل المألوف فهو عندى أحق مأفون. إن ما تحمله لنا الحياة الطويلة فى أكثر الأحيان أشبه بالشقاء منه بالسعادة! لا أمل فى الفرح إذا تجاوز الإنسان حده المألوف، وإنما الدواء الذى أعد لنا جميعاً هو الموت حين يقبل زروق أديس صامتاً لا يصحبه غناء الزواج ولا الموسيقى ولا الجوقة. خير الحظوظ أن لا يولد الإنسان، وقريب من هذا الحظ السعيد أن يولد الطفل فلا يكاد يرى الضوء حتى يرجع أدراجة ويعود إلى حيث كان...»

من الباليونديات الشهيرة فى تاريخ الأدب الدفاع عن هيلين لستيسفوروس. كما أن خطابات أوفيدوس التى بعث بها من منفاه، وكذا (الأحزان) Tristia، ومؤلفه عن المناسبات القومية

أفكار ومبادئ قومية . تواترت الانفعالات والتوترات على نحو لم يسبق ظهوره من قبل . تكاثفت الظل أكثر مما وضح الضوء . وأخيراً ، قد نقول بأنهم قد خرجوا من تجاربهم منهكي القوى ، خائري العزيمة ، لكنهم لم يتعرضوا لما تعرض له أوفيدوس ، الذي لحق بهم وسار على دريهم . فيما يبدو أنه كان صريحاً سافراً أكثر مما يلزم ، فلقى مصير النفي العارم .

الكاشف والمكشوف

واقعة نفى أوفيدوس نجربنا إلى الحديث عن المكشوف في الأدب . ملنى ما يسمح به الأديب لنفسه وملنى ما يُسمح له بأن يخوض عملية الوصف والإشارة والتعليق على العلاقة الجنسية ، سواء بين الجنسين ، أو فيما يندرج تحت اسم المثلية (هوميوفيليا) . وفي البدء نقرر بأنه إذا كان كل عمل أدبي هو ، في صميمه ، محاولة من جانب صاحبه لكشف أو إعادة كشف الواقع ، فإن مضمونه الذي يتكشف لنا لن يخرج عن حدود التجربة الإنسانية المنسلخة عن ذلك الواقع . المنسلخة وليست المنفصلة . كل قطعة أدبية هي ، في النهاية ، حالة كشف . وكل تجربة إنسانية هي موضوع ذلك الكشف . فإذا ما عمد الكاتب إلى استطلاع التجربة الجنسية ، فإنيته ، بالضرورة ، سوف يعمل على أن يسبر غور هذه التجربة من جديد . إلا أن مفردات تجربة الجنس ، على وجه الخصوص ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأعراف والأوضاع القيمة السائدة والمسيطر . تلك التي يتم التعبير عنها من خلال قوانين رقابية تقيم حظراً على الكاتب ، فتلزمه بالتوقف عند حدود معينة ليس عليه أن يتجاوزها ولكن كيف يمكن (تمكين) تلك الحدود ؟

هنالك ، أيضاً ، ما يسمى بالـ *decorum* أو الـ *decus* ، وتعني ، في اللاتينية ، اللياقة . واللياقة هذه ، إلى جانب كونها متصلة بالشعور الأخلاقي العام ، فإنها تمثل ، كذلك ، عنصرًا جوهرياً من عناصر الإبداع الفني . وصف العلاقات الجنسية في صورتها المختلفة وأشكالها المتنوعة يخضع لما يقضى به الفن - الذوق الفني - من ناحية ، وما يمليه الحس الاجتماعي من حجب ومنع من ناحية أخرى . ولكن كيف يتأتى لنا (تمديد) مبدأ اللياقة ؟ رغم قصورنا فيما يتعلق بالتحديدات

ولا ننسى راسين حين راح يبرر ما فعله في فيلد ، بأن يكتب لها مقدمة تفسيرية ، جاءت خلواً من القيمة ، باهتة ، لا طعم لها أو رائحة .

بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد . والسؤال هو الآتي : هل كان ممكناً للشعراء الذين سبقوا أوفيدوس أن يلاقوا المصير نفسه ؟ شعراء القصيدة العاطفية أعني . على أية حال ، لقد كانوا أكثر حرصاً على المداواة ، وأكثر براعة في الالتواء . جالولوس ، راندنم ، فقد حياته ولكن لأسباب أخرى (جالولوس هو أول ولاية مصر من قبل أوغسطس) . المواقف يختلط بعضها مع بعض . ذكاء الناقد وحصافته يعجزان عن متابعة ما حدث . لقد كان بوسع كاتولولوس من قبل أن ينتقد يوليوس قيصر مباشرة ، إلا أننا مع كاتولولوس لم نزل في عصر الجمهورية الرومانية ، أي الديوقراطية .

ولكن ماذا عن بربرتيوس وتيبوللوس ؟- اللذين لم يسهما ضر . أو كم يكن أوغسطس قد تيباً بعد لممارسة سلطانه الأوحى ؟ أم لأن ماينكثياس راعى الآداب والفنون في تلك الآونة كان قد فرض حمايته كما أولى صداقته وأسبغ من نعمائه على بعض هؤلاء الشعراء ؟ بربرتيوس ينفي عن نفسه ، صراحة ، القدرة على تمجيد أوغسطس والإشادة به ، ذلك أنه قد وقع في غرام كيثيا ، ولم يعد صالحاً لأن ينظم نوعاً آخر من الشعر . تتجلى عبقرته فقط في التعبير عما يعتمل به فؤاده من هموم وأوجاع وأحزان . إلا أنه ، في حين آخر ، يبعث إلى الذاكرة بصورة المرأة - الزوجة الرومانية الفاضلة (*matro-na*) . ساخرًا ياترى ، أم تمسحاً مع مشروع أوغسطس الأخلاقي ؟ مهما يكن من أمر فإن كيثيا تغلب ، في النهاية ، على أية صورة نسائية أخرى . تيبوللوس ، بدوره ، ينأى بنفسه عن مجريات عصره . أولئك الموقف السلبي يعني ، لديه ، الرفض ؟ . الحروب والانتمصارات ، الأجداد والطموحات لا تساوي شيئاً ، إذا ما حُرِمَ من ذموم فتاته ولولنتها عليه حينما يقضى نحبه بعيداً عنها . الهيجيات الحب تلك ، ذوات الطابع الشخصي ، تعد حالة من الحروب والتقوقع دومًا الرغبة في إتيان فعل إيجابي : اجتماعي أو سياسي . مات أصحابها في سنين مبكرة من أعمارهم . وتشابكت مشاعر الحب الرومانسي بالهلفة على المرأة . انطوى الحنين إلى العزلة والانفراد على

والتعيينات ، فإن الفنان لا يحق له أن يمارس حرية مطلقة فيها يتعلق بكلماته وتعبيراته ، أو عند تشخيصه ورسمه لمكونات الجنس النفسية والعقلية . وهو ، إن فعل ذلك ، صار أدبه أوفنه (؟) مكشوفاً وليس كاشفاً . واستحال أدبه أوفنه إلى حركة عنيفة للمساحن بتأبؤ ، اجتمع الناس على وجوب عدم المساس به .

غير أن المسألة ليست على هذا الوجه من التعميم . فلنلاحظ ، مثلاً ، أن تأبؤ الجنس في صوره الأدبية والفنية ، ليس على القوة نفسها أي على القدر نفسه من التحريم ، في مجال الممارسة الحياتية . ثم إن الدراسات الأنثروبولوجية تدل على أن تلك الممارسات الحياتية لا ينظر إليها بعين واحدة ، وإن اختلاف المجتمعات الإنسانية التي تتوزع جغرافياً وتباين حضارياً يستتبع اختلافاً في تلك النظرة . كما أن المعالجة الفنية تنطوي على أساليب عدة . وما يسمى بالأدب المكشوف لا يسير على وتيرة واحدة . الشاعر «الفنان» لا يتبع نهجاً واحداً لا يجيد عنه . وبالإضافة ، فإن المقومات الجمالية لعمل أدبي أوفني غالباً ما تؤدي وظيفتها بطريقة سحرية ، أعني فيما يصل إلينا من تأثير . 'فما يعرف بالـ Naked يفترق عما هو Naked . لا نعجب من القول بأن المستور قد يستثيرنا أكثر من المكشوف ، وأن الإيحاء بالجنس ليس قاصراً على وصف الفعل الجنسي . قد يختلط الإفصاح عن الجنس بالفكر الجاد حيناً ، أو الفكر العابت حيناً آخر ، أو التصوير الموضوعي ، لا أكثر ولا أقل ، حيناً ثالثاً . وقد يجعل هذا الوصف الصريح دلالات تتصل بالحيلة والإخصاب ، أو العقم والفساد . قد يصبح الجنس أداة لإشهار الإيمان - التسليم والسلام ، أو لإعلان الرفض والنزد والتمرد . قد يكون وسيلة للهروب من الواقع ، أو الاعتراف بهذا الواقع . قد يصير الجنس رمزاً إلى هوة سحرية لا منجاة للرمز منها ، وقد يستحيل إلى طرق نجاة - علامة إنقاذ . قد يعنى الجنس فضلاً من أفضل الله على البشر ، وقد يعنى عسلاً من أعمال الشيطان . فُضُّ البكارة يترادف مع إطلاق أو انطلاقة الحيوة من مكانها ، حيث العذرية تتحول إلى أمومة . و يترادف ، كذلك ، مع القمع والهزيمة والانحدار ، حينها نبلى حالة الحزى والانكسار .

الشاعرة سافو (أو بسافو) بإمكانها أن تتحدث عن التجربة العشقية بكلمات لا تمجدش الحياء ، لكن ليس كل الشعراء يشون على طريق سافو . وليس هنري جيمس كهنري ميللر ، كما أن الجنس عند فيدكيند لا يماثل الجنس عند سترندبرج . مسرح تينسي ويليامز الذي يتعامل مع المكبوتات الجنسية ، في مجمله ، مسرح كاشف وليس مكشوفاً . ومع ذلك ، فإن مجرد الإلحاح على وجود دوافع جنسية ، تتجسم لنا على المسرح ، يجعلنا نتردد في الحكم على متى ينتهي الكاشف ليبدأ المكشوف ، أو العكس . وإذا كان كل من بوكاشيو وبرتولوس ود . هـ . لورانس يمثل حالة صارخة من البيان الجنسي ، فماداً عن « نشيد الإنشاد » . أنتفى من العهد القديم ما يلي :

« ليقبلي بقبيلات فمه لأن حبسك أطيب من الخمر . . . أنا سوداء وجميلة يابنات اورشليم . . . أخبرني يامن تحبه نفسي أين ترعى أين تربض عند الظهيرة » .

(الإصحاح الأول)

« كالفتاح بين شجر الزؤج كذلك حببي بين البين . تحت ظلّه اشتبهت أن أجلس وتسرته حلوة لحفي . أدخلني إلى بيت الخمر وعلمه ذوقي عجة . أسيدوني بأقراص الزبيب أبعشون بالفتاح فإن مريضة حباً » .

(الإصحاح الثاني)

« في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي طلبتُ فيها وجدته . إلى أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق وفي الشوارع أطلب من تحبه نفسي . طلبته فيها وجدته » .

(الإصحاح الثالث)

وه هاليت جميلة يا حبيبي هاليت جميلة عينك حمانان من تحت نقابك . . . شُرك كقطع معز . . . أسنانك . . . شفتاك . . . وقمك . . . عنقك . . . ثدياك . . . شفتاك . . . تحت لسانك عسل ولبن ورائحة ثيابك . . .

(الإصحاح الرابع)

وأننا نائمة وقلبي مستيقظ ... قد خلعت ثيابي فكيف ألبسها، قد غسلت رجلي فكيف أوسخها »

(الإصحاح الخامس) .

ونغمض مع نشيد الإنشاد :

« شعرك ... أسنانك ... ما أجمل رجليك ... دوائر فخذيك ... سرتك ... بطنك ... ثديك ... عنقك ... حينك ... أنفك ... رأسك ... »
وياختصار ، « ما أجلك ما أحلاك أينما الحبيبة بالمللات » .

عمود البدوى

نشيد الإنشاد مستمد من بيئة دينية لا تخلو من بيئة دنيوية ، لكن ما فعله عمود البدوى في أدبنا المصرى المعاصر هو الاستيحاء من بيئة دنيوية صرف أو تكاد تكون كذلك . يأتى البدوى في أعلى قائمة الذين أثاروا الحدود الواقعة بين الكاشف والمكتشف . لم تعرض قصصه على حد علمي لمنع رقابى المرأة ، عنده ، هى موضع للقوة والضعف معا . الحدث القصصى يتحرك بموجبه ونغمض تبعاً لها . منذ الأهرج في الميثاء ، أو ربما قبل ذلك ، وحتى آخر مجموعات القصصية ، يؤكد البدوى نفسه رائداً للقصة القصيرة التى تدور في فلك الجنس . ما يدعو إلى الدهشة والحسرة مما أن هذا الرجل لم يلقى اهتماماً كافياً من دارسينا . أترك مهمة فحص عمود البدوى إلى غيرى . وانتقل ، الآن ، إلى واحد من أبرز تلاميذه - وأكثرهم نبوغاً وجهاء .

رامات إدوار الخراط

يتعامل إدوار الخراط مع الجنس باعتباره طقساً . وهو - عندما يفعل ذلك - يؤدي لعبة ماهرة . الخراط يتخذ الطقس أداة لتحطيمه . وعند تحطيمه ، كما نلاحظ ، يسعى إلى التشديد والبناء . يتردد الخراط ، فيها يلى ، بين العقيدة والمذهب ، فلا يجد خلاصاً من هذا التردد إلا في الجنس ، لكنه خلاص موقت . ويظل إدوار الخراط حائراً بين العقيدة والمذهب . هو يحاول أن ينشئ صرحاً عالياً من جماليات اللغة والصورة ، لكن لا ليعلو فوقه وإنما لينكفه تحته . وفيما أحسب ، فإنه قد أوقع نفسه في دائرة خيبيته . يحتاج الطقسية إلى مهارة وبراعة المؤدى ، وإدوار يملك هذه البراعة ،

وتلك المهارة . ترغماً الطقسية على أن نزهف السمع ، وأن نقبل الوضع ، وأن نشارك بالمشاهدة فيما يجرى أمامنا من مستلزمات الأداء التركيبى . ولقد أفلح الخراط في أن يشد انتباهنا وأسماعنا ، وأن ينظم ترقبنا حسب إيقاعه الخاص . للطقسية مقومات بلاغية وأسلوبية تعمل عمل السحر في أنفسنا ، تجذبنا وتهزنا - يكاد يقرب فعلها من فعل التنويم المغناطيسى ، والخراط يفعل فينا كذلك . لكنه يفعل أكثر من ذلك . إنه في سعيه المقصود لأن يحطم تلك الطقسية التى يؤدنها ، يستثيرنا ويربكنا . إنه ، بوعى شديد ، يعوق نفسه عن رتابة تلك الطقسية التى يلح عليها ، فيضيعنا . ماذا علينا أن نفعل ؟ لننقل إلى القارئ صفحة من صفحات روايته (رامة والتين) ، صفحة غير منتقاة ، وليست ذات دلالة خاصة . إعجابى بإدوار هو إعجاب القارئ التلميذ ، ولست أدعى باني أفق منه موقفاً نقدياً . ومن ثم فلن أسمح لنفسي بالتعليق على كتاباته . ولأدع القارئ الرشيد يحكم بنفسه على ذلك الخلط بين الكاشف والمكتشف : لست إذن ناقد أدب ، لكننى ناقل أدب . الصفحة ٨٢ من (رامة والتين) (منشورات المؤسسة البشرية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠) :

« حبيبى .. حبيبى .. حريق وأنين صلاة الجسد في المعراب المفتوح المنتهك أى أرضى المستباحة لن يفنصبك بشنس إلهك المفرن القاسى أبداً .. أبداً النشوة الأثرية بالاغتصاب والرضى وارتعاده الجسد المتمرّد يتنفّس ويشب ويرغى عذباً طرياً كأنه يتلاشى .. إلى آخره .. إلى آخره »

رامات عمود البدوى لا يفعلن مثلاً تفعل رامات الخراط . البدوى لم يلجأ إلى الطقسية ، بل راح يصف الحيوية الجنسية بين البشر . دلالات أسطورة الجنس معنى بها أن تكون وثيقة الارتباط بصراحة الجنس ، وإلا ضاعت الأسطورة ، وتاهت الدلالات .

كان

تنتهى قصة يحيى حتى بعنوان (كان) على النحو الآتى :
« ولكنى قطعت الحبل الخفى الذى كان يشدنى إليه »

لألتحم به ، وأعيش حياته ، لم أذهب للزنازة بل عدت إلى بيتي . سألني أهلي أين كنت . أجبتهم : كأني كنت في حلم ذهني فيه كابوس لعين فطيع . رأيتني كأني أخطو في ثل زينهم ، ويرشادي استخرجت اثنتي عشرة جنة مهتوكه لصبية صغار ، ماتوا خفا . وبقيت ضحايا أخرى لم يعرف أحد عددها إلا أنا . رأيتني وكأني . . قطعوا كلامي قائلين : أنظّل طول عمرك وليس لك قول إلا كأن مسبقاً بكلمة كان ؟ تعبتنا من كان هذه . ألا شيء عندك هو الحق ، والصدق ، والخبر اليقين ؟ » .

مع بعض الذين يصعب علينا التوصل إلى معاني كتاباتهم يظهر السؤال : ماذا بالتحديد يريد الكاتب أن يقول ؟ ولكن ماذا لو أن الكاتب لا يريد أن يقول شيئاً . ماذا لو أن لماذا هذه تنتقص قيمتها لديه ؟ وأن ما يشغله أساساً هو أمر آخر . ورغم الإحساس الذي لا ينقطع بحماسة هذا السؤال (عن المعنى) ، إلا أنه (أي السؤال) يظل قائماً . فالتقصي أو الرواية أو المسرحية لابد . أنها قد انبثقت من فكرة أو حالة فكرية ، أو انفعال لا يخلو من فكر . النتاج الأدبي لا يمكن أن يكون فقط نتيجة لعبة إبداعية : براعة تصويرية أو مقدرة بلاغية . حقاً إن يحى حقى واحد من الذين يمزجون بتلك التصويرية أو البلاغية نأى خففة تماماً من أية صنعة ظاهرة ، وهو في سبيل ذلك يلجأ إلى التفافات والتواءات يكلف بها ويتقنها ، مؤمناً بأن الفن هو إخفاء الفن (ars celare artem) ، ومع ذلك فإن تلك الالتواءات تنشئ بوجود قصد آخر : أن المعنى يكمن في إخفاء المعنى . تخف أحياناً أشكال الالتواء عنده ، وتختلف درجاته من قصة إلى أخرى ، لكن الالتواء في قصته (كان) يأخذ منحني شديد الوعورة . وكأنه حريص ، هنا أكثر من أي وقت آخر ، على تطبيق ذلك المبدأ :

المعنى في إخفاؤه أو تخفيه . يتناقض الظاهر مع الباطن . بتعارض المظهر كلية مع ما يتوارى من ورائه . يقع المعنى في زاوية مخبئة ، في حين يعمل المعنى السطحي على التعظيم ، أو لنقل على مزيد من التعظيم على هذه الزاوية . « تعبتنا من كان هذه . ألا شيء عندك هو الحق والصدق والخبر اليقين ؟ » . الحق والصدق والخبر اليقين ، مثل هذا هو ما نطلبه ونسعى إليه ، هو ما قد نعرکه ثم ندرکه . هو ما نخبره ثم نفهمه . هو

ما يوفر لنا الأسباب والنتائج . هو ما يتفق وقدرتنا على الاستيعاب والتحليل والتفسير . هو ما يتماشى مع قوانين الحياة اليومية العملية التي نعيشها تحت سماء واحدة وعلى أرض واحدة . هو ما يتوافق ونظام الطبيعة المحيطة بنا : شتاء وصيف . ليل ونهار . برودة وسخونة ، وهكذا . أنا هذه الكائن اللعينة فلا تصل بنا إلى شيء . لا تحدد معلماً بعينه ، ولا تدل على موقف واضح أو حدث قد حدث . إنها لا تبين عن أمر يمكن مناقشته أو الحكم عليه بالضد أو المص . هذه الكائن ليست واقعا أو حقيقة ، كما أنها ليست زيفاً أو بطلاناً .

إنها تقع في موقع يتوسط الإمكان وعدم الإمكان . ومن ثم يتضاعف اضطرابنا ، ويتفاقم ارتباكنا ، ويزداد عجزنا عن التعليق ، أو الفهم أو حتى الاستفهام . إنها ، حقاً ، مصدر إرهاب وتعب ، على نقيض ما نشعر به عندما نواجه الحق والصدق والخبر اليقين . هذه الكائن يختلط فيها كل شيء ، فلا نعود نعرف ماذا حدث بالضبط ، أو ماذا جرى على وجهه اليقين . تنوء منا الأبعاد والمسافات ، الفانيات والمكائيل التي تتحدد وفقاً لأرقام وأحكام رياضية ، قد نجهلها الآن ، غير أننا على ثقة بإمكانية اكتشافها وعرّفها في وقت لاحق . الجهل الحالي بما هو كائن لا ينفي إمكان العلم به مستقبلاً . إنها مسألة وقت . (كان) تسلمنا تلك الثقة في إدراكه أمة معرفة لاحقة ، وتوقع بنا في مناهة عقلية مؤلمة . ويحى حقى يعتمد على تأكيد هذه المناهة من خلال كانه التي لا يكاد يتوقف ذكرها .

قصته تحفل ، كذلك ، بالرغبة العنيدة في مواجهة تلك المناهة . فالراوي يدخل ، بإرادته ، مناورة جهنمية شيطانية (أو ما يشبه ذلك) ، مستحيلة (تكاد أن تكون) . يقول ضمن ما يقول :

« إنسان مجهول عندي يجذبني إليه شيئاً فشيئاً ، حتى إذا التصق جسدي بجسده شفتي داخله . أصبحت أنا هو . ماضيه ماضى ، وبقيت عمره ستكون بقية عمري . واختلط الإحساس بالبرودة ، لاشك أنها برودة اخوف شعور بلذّة غريبة . هي انتصار نزعة فديحة لا أدري متى بدأت . أن انخلع عن نفسي . أن أضعها في حقيبة أفضلها وأتركها في البيت . أن أذوب في شخص آخر . ليس شرطاً أن يكون التقمص بعد الموت . جائز جداً أن

فيها أحسب أن التصريح الجمهورى ليس مما يقتضيه فنه . عليه إذن أن يتبنى شكلا ملتويا . الاتواء ، معه ، ليس بغرض التحايل فحسب ، لكننا هو كذلك جزء صميمى من عملية الإبداع . ومن ناحية أخرى ، فإننا سوف نغضى في تلك التجربة الفذة : التقمص والذوبان في أومع الشر ، إلى حيث أبعاد أخرى ليست بأقل أهمية . فالخنين البدائي الذى يشدنا إلى ما هو لعين وفاتن معا لا يؤطف ، في قصته هذه ، توظيفاً فلسفياً محضاً - على نسق فاوستى ، ولا يعبر عن مجرد توق فردى إلى الانخلاع عن النفس المهادنة ، الوديمة ، المسالمة ، لكنه يعمل في إطار الكائن المشار إليه من قبل ، اعتبارها مسببة للأعياء الإنسانى العام : تعبتنا من كان هذه ! هنالك الآخرون الذين ينوون عن حمل ثقل هذه الكائن فلا يطيقونها . هؤلاء الذين يتطلعون دوماً إلى الحق والصدق والخير البقين . وهناك ، في الطرف الآخر ، الرواية التى لا تتطابق تجربته المعاشة إطلاقاً مع أى حق وأى صدق وأى خير يقضى . يترتب على ذلك أن فارقاً شاسعاً يفصل بين الطرفين . الآخرون في جانب ، والرواية وصاحبه السفاح من جانب آخر . غير أنه الانفصال الذى ينطوى على صلة . مثل هذا الفارق البين لا يلبث أن يتخذ وجهاً اجتماعياً يحيل إطلاق كوامن الشر وارتيكاف الجريمة ، وما يغلف تلك النداءات والصرخات الغريزية من جمال ودعوة ، إلى موقف أوحالة يفرزها الوضع الاجتماعى المادى والمحسوس . السفاح هو من أبناء حى زينهم . ولسوف يتحقق لنا من حديثه عن نفسه أنه يحمل إلينا ، على غير ما نتوقع ربما ، حقاً وصدقاً وخبراً يقينياً . فلنستمع إلى بعض فقرات مما يقضى به :

« المهدي الذى وُلدت فيه حى زينهم ، قال لى ، وألفت طفولتى . إنه هو الأصل من العالم الذى خلقه الله . تقبلته كما هو بلا حجة أو تعليل ، منه أومنى . كل ما عداه شذوذ ، أو خلل ، أو لغز ، أو إهدار للنمط . . . ما هو سكن الإنسان ؟ لقلت إنه لغلفة دروب ضيقة حتى تنتهى إلى آخر بيت في حارة مسدودة ، مستندا إلى التل . فتجد على يمين الباب مندرة ، أرضها تراب ، هى التى نشأت : ما هنذا مولدى إلى أن خرجت منها إلى السجن وأنا فتى يافع . وما النهار ؟ لقلت لك

يتم أثناء الحياة . هى لذة السفر إلى بلاد مجهولة . إلى آفاق مسحورة . إلى عالم جديد . لذة مضاعفة الحياة مثلين ، وبلا انقطاع بينهما . فلن أكف في حياى الجديدة عن إلقاء نظرة من بعيد إلى نفسى التى تركتها ورأى داخل حقيقة قفلتها عليها ومضيت . يُقال عن الروح أيضا تظل أياما تنظر من عالمها العلوى إلى الجسد الذى فارقتها مطروحا على الأرض . انتظر . ما زال هناك تعليل آخر لتلك اللذة . فانا موعود بأن أقمص إنسانا كبقية الناس ، له ماض فذ ، لم تجن الغرائز المكسومة على مسرحى ، كما جنت على مسرحه ، له روعة انغلاق حمى البركان الثائر والسنة ليه . لم يكشف الشر الدفين عن وجهه في سجل كما كشفه في سجله . شر مهول . له سحر العبقريّة ، ونداءات من ماضى الخليفة . جلجلة الرعد صراخها ، وجنون الغرائز وعبقريّة الشر لها أيضا جمالها . لعين وفاتن معا . أما مستقبله ، فمحضوف بالخطر ، قد يفوقه إلى حبل المشقة . كأن تعبت إلى حدّ التخمّة من السلم والدعة فاشتقت إلى الخطر أعيد به صدق مذاقى لطعم الحياة » ، (ص ص ٤ ، ٥ ، ٦)

رغم الغموض الذى يكتنف الموقف برمته ، فإن الدوافع التى تدعو البطل (الراوى) إلى الانحام والتقمص واللويان في شخص آخر تبدو واضحة نسبيا . فكما يصرّح ، إنها الرغبة في الانخلاع عن الذات . في ارتداد (آفاق مسحورة) والسفر إلى بلاد مجهولة ، (ولذة مضاعفة الحياة) حينما يعيش المرء حياة شخص آخر ولا يكفّ عن حيواته هو . ولكن عندما تنتقل إلى التعليل الآخر الذى يعرضه لنا ، يبدو الدافع وقد اتخذ صورة مختلفة ولا نقول غائفة . فما يسبب الانجذاب ، الآن ، هو ما يرتبط بعبقريّة الشر من جمال ، وما يصحب جنون الغرائز من روعة - (نداءات من ماضى الخليفة) . وباختصار ، فإن انطلاقة الذات من كل ما يعوقها ويكبتها هو أمر لعين وفاتن معا .

لأرب أن حرية الكاتب ، في التعبير الصريح عن موقف كهذا ، تخضع لمحظورات رقابية . وأدينا « يحيى حقى » لا يريد فقط أن يفلت من تلك المحظورات ، لكنه يعتقد ،

هذا الغفص ، انتظر صبور الحكم ، شيئاً من الراحة .
لبعض الأمل بأن يكون السبب قد جاعى بالوراة ،
أوراجعاً إلى خلل عضوى ولدت به ، ولست مسئولاً
عنه . فى إحدى الغد مثلاً . سيزداد امرى وضوحاً حين
تسرى أنت عن حكايتى مع أبى وأخى الأكبر ،
(ص ص ١٩ ، ٢٠)

حتى لو ازداد امره وضوحاً ، فلن يسمح له المجتمع ،
نحن ، ببعض من تلك الراحة . كتب يضى حتى كأن وكأنا
نوع من الاعتراف بالذنب بأننا لم نفعل ذلك ، ولن نفعل
ذلك .

القديسة ميلادة

يحمل الكاتب أن يدور ويلتب ، فيها إذا تعرض للتعليق
أو إبداء الرأى عما يُنقل إليه من انتباعات من العقيدة الدينية
التي ينتمى إليها ، أو عقائد الآخرين الذين يمحيطون به ،
يدور هو وهم فى فلك واحد . أوربما اتسع ذلك الفلك ليشمل
مجتمع الإنسان كافة . ذلك أن المصارعة قد تجدش المشاهر
وتؤذى الوجدان وتستثير الجس البدائى بالتحريم والتكفير .
هذا كفر . هذا حرام . مثل هذه الصبغات الغاضبة تنقلنا إلى
مستوى اللاوعى الجماعى ، حيث تبدى شراسة النظر إلى من
يفرج عن إجماع القبيلة ، أو اتفاق الجماعة على معتقد يس
المساس به كيانهم القائم ، ويستر باهتزاز وجودهم الحياى
أو تصورهم لما بعد الحياة من حياة . الزندقة والمردة والإحاد
هى ميكانيزمات ردود فعل ذلك اللاوعى . وسواء كانت
صحيحة أم خاطئة ، فإنها تصبف بالشراسة .

غير أن عملية الالتفاف والدوران والمداورة لا تأى فقط بغية
اتقاء هذه الحالة العدوانية ، لكنها ، كما الحنا من قبل ، تؤدى
بمقتضى احتياجات فنية . وكان جماليات التعبير لا تكتفى إلى
بها ، إزعاج العقل الباطن لا يتحقق إلا باستعمال وسائل
باطنية . قلب المائدة رأساً على عقب يحتاج إلى خيط رقيق واه ،
لا يكاد يرى . يلتف هذا الخيط حول واحد من أرجلها
الأربع . الأمر فى منتهاه ليس كالأمر فى أوله أو أواسطه .
الاتواء النعبان إنما يتم زحفاً على الأرض بإيقاع بطيء . حركة
الالتفاف بغرض الققص أو الاقتصاص لا تأى إلا مكرأ دهاء .

إنه العتمة والذباب وأكوام القمامة على الصفيين .
وما الليل ؟ هو حبة مع الظلام والبعوض والبراغيث .
وما النور ؟ هو لبة صفيح سهارى بلا زجاجة . . .
وما الرائحة ؟ هى نفث فرة خروف . . . وما الأكل ؟
القول المدمس والنابت والطعمية والباذنجان المقل
وسلطة القوطية ومسد من بلاص عسل أسود .
وما النعيم ؟ لقلت لك إنه كوب من الشاى الأسود ،
والعين لا تزال مغمضة بعد النوم ، أو قرش تعريفه
يعطيه فى أبى بين الجين والجين . وكل شيء عدا هذا من
أناس ومسكين ومن نهار وليل ومن نور ورائحة وطعام
ونعيم حديث خرافة . (ص ص ١٤ ، ١٥)

حديث الخرافة كما يلهمج به الغير ، هو حديث الصدق
والطير البين بالنسبة للسفاح ، أو المكس . فمزات موجمة ،
صورة اجتماعية كتية لا تجد لها سبوى جماليات التعبير
تمويضا . إلا أن التعويض الجمالى لا يكتبه . ويظل الواقع
المربع مربعا . مهما جاهدنا ، مهما أخلصنا فى بذل الجهد .
سُديت الطرق أمامنا ، ولم يعد أمامنا سوى شبح جبل المنشفة ،
والأكثر إيلاماً أن ذلك الشبح يندو واقفاً . فلقد وصلنا ،
أخيرا ، إلى الحكم بالإعدام . لن تضلنا رشافة وأنافة اللغة عند
يضى حتى عما تحمله إلينا عباراته من ضراوة وقسوة الصورة فى
محملها . الأمر الذى عهدناه فى بعض كتاباته الأخرى (انظر ،
بصفة خاصة ، الفرائى الشاهر) . يبدو أن المحدث فى (كان)
يُفضى إلى المحاكمة . والمحاكمة تهرنا إلى أفكار تنصل
بالعدالة . والحكم ليس قضائيا فحسب ، لكنه يصدر ،
كذلك ، عن المجتمع الذى نعيش بين جدرانه . نحن الذين
نصدر ذلك الحكم . مجتمع يضم بين أعضائه أرقى الأحياء
جنباً إلى جنب سكان تلال زعيم . نحن الذين قد أصدرنا هذا
الحكم ، وعلى رشك أن نصدده مرارا وتكرارا . إن ذلك الفقى
النايع القابع فى نفص الاتهام ، يقص علينا أيام طفولته التى لم
يكن أبداً مسئولاً عنها .

« إن لم أكن استحق متكم الرحمة ، فأناشدكم ، على
الأقل ، ألا تقولوا بأن هذا السبب من اكتساب ، عن
إرادى ، من صنعى . وإتقروا لى وأنا جالس فى عذاب

الأشياء ، طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الطبيعية . إحالة الفارىء إلى القصة أمر لا غناء عنه . ما يسعنا الآن هو أن نلتمس إلى شىء من تلك الاحتكاكات الفلسفية :

« قال الأب صليبا للمفسر جريجوريوس : والأنا كيف تفسر أن مريم العذراء ظهرت لواحدة أرثوذكسية »

« حرم ياخوري . . حرم تقول إن الأرثوذكس انشقوا عن كنيسة الرب . إنا الأصل والكاثوليك الفرع . أرثوذكس طريق مستقيم . طريق الرب . وانتو بعدتوا عنه » .

« يأخى أنا جيت الكلام من دار أبويا . . . »
« يا أبو إلياس البروتستنت مثل الطيبين إلى يقولوا إن المطر من بخار البحر مش من عند ربنا . . . »
« قالت نجمة : شرهم عليهم البروتستنت . . . يقولوا حرام نصل للعذراء » .

خلاف بين الأرثوذكسية والكاثوليكية والبروتستنتية لا نصل منه إلى أى فكر معين . الدكتور متى يمثل اعتراضاً واضحاً على هذا الجمع في طريقه إلى القديسة ميلادة ، طلباً للاستشفاء . يقول :

« خلونى أكلمكم بصراحة . أنا راجل متدين . . . موش معنى كده إني أفق مع الكورس وأرتل مثل بنات الوردية « يا قديسة مريم ، صل . لأجلنا نحن الخطاة . آمين . » لكن ما يمر أسبوع من غير ما يزورن الخورى مارونيوس وشرب قزازة نيبيذ كاملة » .

« صمت الدكتور ومد يده في جيبيه الداخلة وتناول زجاجة العرقى البظطة الصغيرة فشرب منها جرعة كبيرة ، ثم نظر في داخلها فأفرغ الباقي في جوفه ورمى الزجاجة . تحطمت الزجاجة وتناثرت شظاياها » .

تقضى الرواية على هذا النحو . كفر يتخلله إيمان ، وإيمان لا يتعدم فيه الكفر . وغالب هلسا لا ينجل لنا موقفه . الحكاية التى يروىها ، بالنسبة له ، مثيرة ، وغريبة الحكى ذاتها لا تقل

المدورة تعنى المناورة ، والالتفاف يعنى حصاراً يغنى معالاه . تكتيك خاص يجره سعياً إلى الانقضاض الشامل على معتقدات المرء السقيمة ، أو بنية انشلاله من وهدة الحزبعلات المريضة التى تتوقه عن الحركة الصريحة المستقيمة .

ثمة فارق أو مفارقة بين العقيدة في مبدأها ومراحل الاعتقاد التى تتلوها ، بين الحس الدينى والطقس الدينى ، بين حرارة وبساطة النبوة ، ثم ما يعقب النبوة من تكلف واصطناع وتراكم المظاهر والشعائر والرموز . محبتنا لله تخالفها خشيتنا . الدين متاهة لاشك . يصير الفهم معه مستغلقاً غاماً ، والحكم معلقاً دوماً . المرء بين شر لا يدري من أمره شيئاً وغير يعفوي إليه ولا يريد أن يتصف إلا به . إقدار بنى الإنسان مربوطة بنجوم لا تضىء . والرغبة في المعرفة تسحقها ضرورة الإيمان بغيبيات لا تخضع لطاقتنا على المعرفة . الله « ليس كمثل شىء » . عبادة الوثنى أو تخلو من روح ؛ وعبادة الروح أو لا تنطوى على وثنية ؛ قصص الأنبياء تجمع بين الواقع والافتانازيا . الخيال الإنسان يخلط بالوحى الربانى . وتتوالى المتناقضات : فالإس من الإيمان قد يكون نوعاً من الإيمان ، وإنكار إمكانية الخلاص هو فى حد ذاته ضرب من الخلاص .

القديسة ميلادة هى قديسة فعلا ، ذلك أنهم صنعوا منها قديسة رغما عنها . إنها قديسة حقاً ، ذلك أنهم جعلوها أداة للارتزاق والإنجار والتحايل على الكسب . عنصر كهذا يبين عن توتر ، ورواية غالب هلسا (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) ترتكز على ذلك التوتر . غير أن التوتر عند هلسا يأخذ طابع المشاكسة والمناكفة . شخص رويته بناكف ويشاكس بعضها بعضاً . من أولها إلى آخرها نحن بإزاء سلسلة من المناوشات لا تكاد تنهى . تبدأ لتقوم من جديد . تتوقف ثم تظهر مرة أخرى . لا نصل معها أبداً إلى حد الصراع السافر أو المجابهة الخالصة . فن غالب هلسا يتأكد ، على وجه الخصوص ، في اللا تأكيد ، اللاتيقين ، اللاتحميد . ورغم أن أحاسيس وانفعالات شخصياته تنصف بالقوة وتنطلق بلا تحفظ ، وهو ما يميز إلى عفويتها وتلقائيتها ، إلا أننا لم نزل في حيز اللين بين . ليس ثمة ضراوة أكثر من اللازم ، أو قسوة أشد مما ينبغي . كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الطبيعة : طبيعة

ما يتعاطف معه ويتبنى أحاسيسه ، التي ينيذها ، لكنه لا يملك سوى أن يضع لها مكاناً في قلبه . يتواءم الكاتب ، على نحو ما ، مع علم المؤمن وجهله . مع حماقته وإدراكه . يآلفه ويتآلف معه . ليس في طبيعة الكاتب أن يُحكم تسديد سهامه إلى معتقد ما . إلا أن تكون سهاماً طائشة ، وهو يعني أن تكون كذلك . المناكفات والاحتكاكات عند غالب هلسا تحدم هذا الغرض . ونحن ، من جانبنا ، لا نملك سوى أن نقدر له مهارته في عدم إحكام التصويب . ثمة تمانس وتآلف ومرونة تجمع بين أفراد قصته ، وهو ما تدلّ عليه تلك المشاحنات . لكن ما يروينا أن القديسة ميلادة ، رغم التجانس والتآلف والمرونة ، بظل يتناهاها ذعر مريع .

إثارة . يمارس هلسا قدراته الائتوائية لا ليخدع رقيه ، وإنما الجهر بالإلحاد ليس مما يدخل في التكوين الفني لعمل أحد . فالذات المعتقدة هي موضوع التفكير والتأمل من جانب الأديب . قد تعمل السخرية عملها ولكن دون المساس بالمعتقد . الأديب لا ينظر سوى إلى الحالة الإنسانية ، والحالة الإنسانية لا تحمل معياراً محدداً . مردود العقيدة لا يساوي العقيدة ذاتها ، ذلك أنه مردود مرتبط بالإنسان الفرد . وعيناً إذا تصورنا أن ذلك الإنسان الفرد إنما يعيش على مجرد العقيدة المجردة - إن تجردت - وحدها . صاحب الكتابة الأدبية ينأى بنفسه عن أن يتخذ موقفاً نقدياً محدداً . ما يحدث هو أن الإنسان - الأديب يتعرف على أخيه الإنسان المعتقد . وغالباً

قراءات مختارة :

- (١) انظر : Ralph Ross , Symbols and Civilization , (New York , 1957 , 1962)
- (٢) انظر : Miguel De Unamuno , The Tragic Sense of Life , (London , 1962)
- (٣) يحيى حقي ، سارق الكحل ، غزوات فصول (١٨) ، ١٩٨٥ .
- (٤) غالب هلسا ، وديع والقديسة ميلادة وآخرون ، دار الثقافة الجديدة .

البنية النصية

لسيرة التحرر من القهر

صبرى حافظ

(الشطار) ، وفي اللقاء التالى جاء بالفصل الثانى ، وهكذا كتبت (الحيز الحافى) عام ١٩٧٢ ، وصدرت بالإنجليزية ثم الفرنسية قبل أن تصدر طبعتها العربية بعشر سنوات . وها هو وبعد عشر سنوات أخر يكتب الجزء الثانى من تلك السيرة الذاتية الشائقة ، ويختار له عنوان (الشطار) . وهو عنوان دال لا على هذا الجزء الثانى من السيرة فحسب ، وإنما على هذا المشروع السردى المتميز كله . وحتى نتعرف هذه الدلالة لا بد لنا من العودة إلى (الحيز الحافى) وإلى المنطلق الذى انبثق منه النص حتى نستعيد بعض ملامحه قبل الدخول إلى عالم (الشطار) الثرى . فلا يمكن هنا الفصل بين (الشطار) و (الحيز الحافى) ، وإنما لا بد من التعامل معها بوصفها نصا واحدا يمتد من الكلمات الأولى فى (الحيز الحافى) التى تبكى الموت ، وينتهى بقصيدة الختام فى (الشطار) التى تقدم لنا عالم مدينة طنجة فى تناقضاته المغمة بالأمل والحياة .

الكتابة الجديدة وأدب الشطار :

فالموقف الذى أنتج الجزء الأول من هذا النص المهم هو مفتاح فهم لغته والمداخل الصحيح إلى حل شفرات فرادته ، من حيث هو نص متميز فى الأدب العربى الحديث ، لأن هذه

عندما أخبرنى محمد شكرى ، وهو يقدم لى (الشطار) الجزء الثانى من سيرته ، كيف كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية الروائية الشهيرة (الحيز الحافى) ، كشف لى دون قصد عن سر ما فى هذا النص من عفوية وطراوة . فقد انبثق النص لا عن رغبة مسبقة فى كتابته أو تمهيد قصدى لإنشائه ، وإنما ، ككل شئ فى حياة صاحبه التى يروى لنا بتلقائية نادرة ومردية ، جارح ، استجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لأدعاء شكرى أنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب منه حرفا واحدا . ففى جلسة جمعت مع صديقه الكاتب الأمريكى بول بولز ، الذى اختار طنجة وطنه له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب فى طنجة ، اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائقة تلك ، وتعهده بأن ينشرها بالإنجليزية لو فصل ، بينها خمس بولز لترجمتها . فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبتها بالفعل ، إنها موجودة لدى فى البيت . ونحسب الجميع للمشروع ، فتواعد شكرى مع بولز بعد أيام على أن يأتى له بالفصل الأول ليشرع فى ترجمته .

وفى الموعد المحدد جاءه فعلا بالفصل الأول الذى كتبه فى أيام قلائل اختل فيها بنفسه فى إحدى المقابر كما يقول لنا فى

كتابتة فحسب ، وإنما تشمل نوعية الشخصيات وتحارب القاع الاجتماعي والإنسان التي يتناولها كذلك . كما أنه أدب فيه كثير من التحدي والخروج على المواضع المستقرة والأعراف السائدة . لأن لفظة « الشطار » نفسها مستقاة لغة من « شطر » عن أهله شطروا وبشطاره إذا نزع عنهم وتركهم مراغبا أو مخالفا وأعيابهم خبيثا ، والشاطر مأخوذ منه . . وهو الذي أعيا أهله ومؤدبه خبيثا . . وأخذ في نحو غير الاستواء ، ولذلك قيل له شاطر لأنه تباعد عن الاستواء^(١) . هذا المعنى اللغوي كامن في هذه السيرة بكل ظلاله وتنويعاته من حيث مجانبة الاستواء بالمعنى التقليدي ، والخروج على الأعراف المألوفة بالتحدي والتمرد ، ومجانبة الاستواء لحناها الحديث باعتبارها تأسيسا لمسار جديد . لأن المراجعة والمخالفة هي التي تغني عن النزوع عن الأهل معنى التحدي والتمرد وفرض مخط مغاير من السلوك . وهذا ما جعل أدب الشطار والصعاليك والعابرين في تراثنا العربي القديم بابا فريدا من أبوابه التي ظلت موهبة أمام الأدب العربي الحديث ، حتى قرعها محمد شكري في سيرته تلك . ويرجع محمد رجب النجار هذا الأدب في دراسته الشائقة عنه^(٢) إلى العصر الجاهلي ويعد ذلك إلى العصر العباسي . ويؤكد مكانته المهمة في تراثنا العربي منذ كتب عنه رائد النثر العربي الكبير أبو عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥م - ٢٥٥هـ) « كتاب حيل الصيادين »^(٣) الذي كرسه لنواديرهم وأدابهم الاجتماعية وحيلهم المهنية وتراثهم الفني من أشعار وحكايات وأقوال مأثورة .

وأدب الشطار في تراثنا العربي أدب نابع ، كسيرة محمد شكري الشطارية ذاتها ، من القاع أو الهامش الاجتماعي ، ومناقض في كثير من رؤاه ومنطلقاته للخطاب الرسمي السائد في عصره ، لأنه أدب « اللصوص من الصعاليك والشطار والفتيان والزعرار والدعار والعياق والجرافيش وأصحاب المهن المحقرة وأشباههم من المعدمين والفقر والجياح والمعالطين عن العمل الذين طحنهم الفقر وأعجزتهم البطالة ، بسبب سوء تدبير الزعراء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد ، وانهمكهم في المذلات . على حد تعبير المقرئ - فضاقوا ذرعا بغياب القانون ، وغيبوبة السلطان ، وغباوة العسكر وأهل الدولة ، أو لانهمك السلطان في القصف والعزف ، وإعراضه عن

السيرة الذاتية الروائية الفريدة تنطلق من مفهوم للكتابة مغاير كلية لما استقرت عليه المواضع الأدبية والثقافية في هذا المضمار .

فلم يكن ثمة ادعاء أو كذب في زعم شكري أنه كتب النص قبل أن يكتب أي حرف فيه . لأننا هنا إزاء نوع جديد من الكتابة يجعلها صنو المعاشية والحيلة ، لا بنت الكدح العقل ، والمعاذلات اللفظية أو التمرينات العقلية . فإذا كان شكري قد عاش كل هذه الحيوات والتجارب القلبية فهو بمعنى الكتابة الفريد في هذا النص الأدبي الجميل قد كتبها حتى قبل أن يخط أي حرف فيها . إن الكتابة في هذه السيرة بجزئيتها حياة ومعاشية ، ونفى في الوقت نفسه للكتابة بمعناها التقليدي المتعارف عليه ، وحتى مجانبها التناسي الذي يجعلها استجابة لنص ، أو مجموعة من النصوص ، قبل أن تكون صدورا عن واقع ، بل إنها كذلك نفى لأي محاولة لتوجيه الكتابة كي تمكس الواقع أو تصوره ، لأن علاقتها بالواقع هي علاقة أن تكون هي الواقع وأن يكون الواقع هو الكتابة . أي أنها علاقة أقرب ما تكون إلى علاقة الحلول الصوفية التي تغل فيها روح في جسد ، فيصبح جسد الواقع هو جسد الكتابة ، ولا تكون الكتابة انعكاسا له بل أحد تجلياته وجوه مابهة . فليس في هذا النوع من الكتابة ثنائية يمكن تمييز كل منها عن الآخر ، وإنما هي محاولة لأن تكون الأنا الراوية هي الأنا المعاشية للتجربة ، وهي التجربة الحالية في الفضاء في آن . وهذا هو سر مراوغة هذه الكتابة واختفاء أي نزعة « كابية » منها . وهو سر تمايزها داخل جنس السيرة الذاتية كما سنرى بعد قليل .

والكتابة/الحلول/المعاشية/المغايرة التي تنطوي عليها سيرة شكري بجزئيتها (الحيز الخافي) و (الشطار) هي تقيض الكتابة السردية التقليدية ، وهي السر في دعوة شكري لسيرته بأنها « سيرة ذاتية روائية شطارية »^(٤) . وسنناول هذه المصطلحات الثلاثة بترتيب عكسي بادئا بالجانب الشطاري فيها قبل تناول القضايا التي تطرحها علينا السيرة ذاتها أو الدخول في خرائطها عليها . لأن « أدب الشطار » في تراثنا العربي أدب سير من نوع فريد ، لا تقتصر فرائده على طريقة

مركزية الذات المهمشة وجدل الشفهي والمكتوب :

لكن علاقة سيرة محمد شكرى الذاتية بأدب « الشطار » العربى القديم لا تنبض على محاكاته ، بقدر ما تقوم على استقطار روحه وتشرّب غتلف أبعاده ، ثم إعادة إنتاجه فى صيغة روائية جديدة ، لأن أدب الشطار القديم يقيم فى بعض جوانبه جسرا بين حياة الصعاليك فى انطلاقتها وخشونتها القاسية ، وحياة المتصوفة فى زهدا وروحانيتها الرقيقة . وفى طريقة الدراويش « الشطارية » الصوفية التى ازدهرت فى جزيبور فى الهند اعتماد كبير على نزعة القتالين « أنا الحق » وهذا ما يؤدى بهم إلى تأليه الذات . لكن شكرى وإن استوعب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الصعديين الاجتماعى والفنى معا ، مقولتهم الشطارية الصوفية « أنا الحق » ، أعاد فى نفسه إنتاجها باعتبارها مقولة اجتماعية لا ميتافيزيقية ، واستطاع أن يسخر الجانب الفنى والرواى لتحقيق نوع من إحلال هذه الذات / الحق / الراوى فى الفضاء المغربى المعاصر تاريخيا ، وفى فضاء مدينة طنجة بالتحديد جغرافيا . وهو الإحلال الذى تجلّت بعض صعوباته فى (الحيز الحافى) ولم يبلغ غايته ومستقره إلا فى (الشطار) . كما جعل هذه الذات / الحق مرادفا لا للدوات السائدة التى تشكلت منها أعمدة المجتمع المغربى التقليدى ، وإنما للدوات المسحوقة والمهمشة الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المسحوق . وأهم من هذا كله للذات الإنسانية المجردة فى سعيها الأبدى للتحرر من كل أشكال القهر والانتهاك والعبودية .

لكن المهم هنا أن نشير إلى أن استخدام شكرى للجانب الروائى فى توصيف سيرته الشطارية تلك هو الذى يكسب الكتابة فيها تلك النكهة الخاصة التى استوعبت ملامح العديد من الصيغ والأجناس الأدبية فى بنيتها الجديدة . وهو الذى يميز نزعتها « الشطارية » الحديثة عن أدب الشطار التقليدى القديم ، بل يقيم تعارضها معه ، ويولبر مغايرتها له . فأدب الشطار التقليدى يسعى إلى تأكيد البطولة المحمية التى تجسدها سيرة أشطر الشطار (على الزبيق) ، بينما تنأى سيرة محمد شكرى الروائية عن تلك النزعة المحمية ، وتنحى صوب ما يمكن تسميته بالبطولة المضادة الخالية من أى بطولة . فهذا

المصالح الدينية ، والحجرات السياسية - على حد تعبير أبى حيان التوحيدي^(٥) . هذا التوصيف المبدئى لأدب الشطار ينطبق إلى حد كبير على سيرة محمد شكرى الشطارية إذا أردنا أن نضمها فى السياق الاجتماعى الذى صدرت عنه ، أو أن نبحت عن الدوافع المخبوءة التى تنطوى عليها عملية كتابتها باعتبارها تجليا لنوع من الغضب الاجتماعى الكظيم إزاء تردى الوضع المغربى المعاصر . وكلما تعرفنا مزيدا من ملامح أدب الشطار العربى القديم كشفنا بشكل غير مباشر عن بعض منطلقات هذه السيرة الذاتية الشطارية وعن سر دعوة شكرى لها بهذا المصطلح . لقد جمع أبطال النمط القصصى المعروف بأدب الشطار والعابرين « تاريخيا واجتماعيا وفنيا أمران : أحدهما الانتباه إلى دائرة اجتماعية معينة ، منبوذة طبقيًا واجتماعيا من الفئات الاجتماعية الأعلى ، فهى من هذه الناحية جماعات تعيش على هامش المجتمع . والآخر البطولة خارج القانون ، إن صح هذا التعبير ، فهم جميعا فى حالة صراع مع هذا المجتمع الذى لفظهم ، فكان أن رفضوا وأقامهم المرير ، وقرودوا على مجتمعهم ، وحاولوا القيام بالثورة عليه . هذه الطوائف من اللصوص للثمردين - بهذا السلوك تاريخيا وفنيا - إنما تهدف إلى إدامة عصر بعينه ، والثورة على طبقات بعينها ، قدر لها - فى ظل ظروف سياسية وتاريخية معينة - أن تستأثر لنفسها بالسلطة أو بلال أو يهبها جميعا^(٦) . ويتجلى هذان الأمران معافى سيرة شكرى . فعالم هذه السيرة فى مجمله هو عالم هذه الدائرة الاجتماعية الهامشية المنبوذة ، وما جرى لها من تحولات على مدى أكثر من خمسين عاماً . وطلولتها هى أيضا بطولة الخروج على القانون ، لا القانون الوضعى الذى سنّ لحماية أصحاب النفوذ والطبقات الحاكمة ، وإنما القانون الطبيعى الذى يحكم على أبناء الفقراء بالفاقة والأمية ، لأن هذا القانون لا يقل سطوة عن القانون الوضعى الذى يتحداه الشطار . وتحدى بطل (الشطار) لمواضعات هذا القانون بإرادة التعلم هو مدار بطولته بلا نزاع ، وهو الذى يضى على شطارته ، رغم أن فيها كثيرا من الشطارة التقليدية وخاصة فى (الحيز الحافى) ، طابعها الحديث . هذا فضلا عن أن هذه السيرة الروائية بجزئها المتكاملين تنطوى على إدانة للعصر الذى صدرت عنه ، وعانت شخصياتها من مواضعاته الاجتماعية والإنسانية الجائرة .

لعملية التحول من الشفهي إلى المكتوب ، ومن خطاب الذات المهمشة والضمحية إلى خطاب الذات الواثقة من ذاتها ، التي تضع نفسها في مركز العالم دون حرج أو تردد . فافتراح الكتابة ذاته الذي صدر عن ناشر أجنبي وكاتب أجنبي ، أي من موقع خارج الثقافة العربية ، جاء اعتراها بأهمية القصة الشفهية المتداولة ، بين أفراد هذا المجتمع المحدود من متفني طنجة ، عن حياة محمد شكري ، وهو الاعتراف الذي تحول إلى افتراح بضرورة كتابتها . ورد فعل شكري التلقائي بأنها مكتوبة ينطلق من مصادرة تساوي بين قيمتي الشفهي والمكتوب .

ومن هنا كان صدقه المتناهي في عرضها كما هي دون تفلسف أو ادعاء ، وبدون أي رغبة في أن يستخلص منها الدروس أو يستقي منها العبر . لكن نفى التفلسف من ظاهر الكتابة لا يعني بأي حال من الأحوال غياب أي تصور أو رؤية فلسفية عن ألقها . ففي النص بجزيائه الأول والثاني الكثير من الومضات الفكرية ، والتأملات المدسوسة بمهارة وتلقائية ، واللمعات الفلسفية التي تخزن في شذراتها العابرة التجربة والحكمة دون أن تباهي بها أو تعتمد إيرادها . وقد كان من الطبيعي أن تزداد جرعة هذه الومضات كلما تقدمنا في النص ، وأن يكون حظ (الشطار) منها أكبر من حظ (الحيز الحافي) . ليس فقط لأن الذات الراوية في (الشطار) أعمق خبرة ومعرفة من تلك التي نطل عليها في (الحيز الحافي) ، لأنه إذا كان الجزء الأول يقدم لنا تجربة الصبا والبلوغ وسنوات فتحة الوعي الأولى ، فإن الثاني يقدم لنا تجربة النضج وصلب الخبرة واستيعاب المعرفة ، ولكن أيضا لأن بنية النص نفسها وقد اقتربت من ذروة اكتمالها أخذت تستخلص من التجارب ثورها ، ومن اللحظات أغناها ، ومن الشخصيات أثراها ، ومن الأحداث أشدها حدة وتألقا ، ومن الحالات أكثرها دلالة على الموقف والمزاج .

طبيعة النص وتحليلات أحداثه :

إن بساطة السرد وعفويته في هذه السيرة الشطارية هي سر قوته ، وهي التي تضفي عليه تلك القوة والصلابة ، لأنها تضم عرى علاقتها بالكتابة « الأدبية » والحذقة التقليدية ، وتوثق صلاته ببعض سمات الكتابة الوصفية الإثنوجرافية

النوع من البطولة هو النوع الجدير بأى بطل معاصر في نص حدثي ، وهو النوع الملائم لبطل طالع من صفح الكيان الاجتماعي ، يعي أن له قضية ، ويحاول أن يجعل من الحياة ذاتها قيمة تستحق المعاناة من أجلها ما دامت تنطوي على بصيص من أمل ، وما دام باستطاعة الذات (الراوي) أن تدرا عن نفسها خطر الموت الذي افتتحت به السيرة أولى صفحاتها ، وظلت لعمته تطارد بطلها لزمن غير قصير .

وبطولة هذا البطل الجديدة الحالية من أي أثر للبطولة بمعناها التقليدي القديم هي التي تدفعه إلى رواية سيرته بعفوية نادرة وصراحة جارحة ، لا تنأى عن تجريح الذات والسخرية منها في بعض الأحيان . لا يضيرها الكشف عن مواطن ضعفها ، أو تعرية سوءاتها ، أو الحديث عن مثالبها ، لأن مهما الأول هو تعرف حقيقة هذه الذات وليس نسبة أي بطولات حقيقية أو زائفة إليها . وتنطوي البطولة الحالية من البطولة على شيء من تلقائية اللحظة التي زعم فيها شكري أنها مكتوبة قبل أن تكتب ، وتحمل في كل منعطف من منعطفاتها تلك الدهشة الناجمة عن أن يكون في تلك الحياة البسيطة الخشنة القطة الغاسية التي عاشها ما يستحق القص . فبكارة هذه الكتابة نابعة من جودة العالم الذي تجلجبه من مدار الشفهي إلى أفق المكتوب . عالم لم تعرفه الكتابة العربية الحديثة من قبل .

صحيح أن الأدب العربي الحديث عرف كثيرا من النصوص التي تناولت أبناء القاع الاجتماعي ، وهموم الذين يعيشون في « الحضيض » حسب تعبير جوركي ، لكنه لم يعرف نصا صادرا عنهم ، يرتفع بما في حياتهم من فظاظة وقسوة وخشونة إلى مستوى الجمالي والأدبي بل الشعري . يرى العالم من وجهة نظرهم ، وتتوحد فيه الأنا الراوية بالأنا الكاتب . ويخرج برؤاهم من مجال المتداول والشفوي ، يلمع إلى الإثنوجرافي لا الأدبي ، لا إلى عالم الكتابة وحده ، وإنما إلى عالم الكتابة الرائدة الطبيعية الصائفة لمسارات التجديد العربية الحديثة .

فلم يكن باستطاعة هذه الرؤى أن تسفر عن نفسها في قالب الكتابة التقليدية ، لأن انتفاضا نفسه ، من مدار الشفهي المهمش إلى مجال المكتوب المحتفى به ، هو في حد ذاته الخطوة الأولى على طريق التحدي والتغيير . والواقع أن الموقف الذي انطلقت منه كتابة هذه السيرة الشائقة هو التجسيد الفعلي

طرح نموذجها المتميز في اختلافه وجرائه وصداميته . إن وعيها باختلافها وتميزها هو التعبير الوحيد فيها عن وعيها بوجودها ذاته . فليس ثمة وعي بالوجود أو الماهية في النص كله خارج إطار هذا الوعي بالاختلاف . وإذا كانت الحداثة وما بعد الحداثة تعدنان إلى انتهاك المحرمات والعصف بكل الحواجز والحدود ، فليس ثمة نص في أدبنا الحديث أشد جرأة في انتهاكه للمحرمات اللغوية والاجتماعية والجنسية من سيرة شكرى تلك في صراحتها الجارحة ، وإجهازها في الوقت نفسه على كل أشكال الإثارة ودغخة الحواس . وإذا كانت الحداثة هي النتاج الأدبي للظاهرة الحضرية ، فإن فضاء المعيرة هو مدينة طنجة أكثر مدن المغرب العربي تقطيرا لهذه الظاهرة في تحولها المكانية والاجتماعية المختلفة ، لأن طنجة ، مدينة اللذة والحرام والعنف ، تجسد جوهر التجربة الحضرية من حيث عضفها بكل ألقائهم التقاليد الريفية والزعرورية ، وانتهاكها للرواسي القيمة والأخلاقية ، واستغفافها بالمثل والقوانين والأعراف والمكانات الراضعة .

وإذا كانت الحداثة كما يقول أورتيجا إي جاسيت^(٩) تنبثق عن الإجهاز على « إنسانية » الفن وفضله عن كل التصورات المثالية والتعليمية والأخلاقية السابقة له ، فإن المنطق الجديد للكتابة الذي اعتمدته شكرى في سيرته بجزائها لا صلة له على الإطلاق بتلك المفاهيم المثالية القديمة للفن ، وإنما تنهض فنيته على حوشيته وخفونته وجرائه الصادمة وقدرته على قلب الموازين والأوضاع والقيم المتعارف عليها . والإجهاز على إنسانية الفن لا يعنى تقديم فن خال من البشر ، ولكن اعتبار الفن عملا يستهدف القضاء على المفاهيم « الإنسانية » البالية التي أصبحت هي معيار كل شيء ، عملا « لا يتم فيه الفنان ببولوج الغاية أو الإنجاز المدهش الذي يحققه ، قدر اهتمامه بالغاية في حد ذاتها وبالأبعاد الإنسانية التي يدمرها »^(١٠) . لأن المهم لديه هو عملية التحول والتغير ذاتها . وإذا كانت الحداثة تنسم بعنائها بالزعرين الشبقية والبدائية ، فإن مدار سيرة شكرى بطريقها التعبيرية ، وعرامتها الحسية التي تجعل الجسد مدار المعرفة ومنطقها ، هي من أكثر النصوص العربية المعاصرة حداثة من هذه الناحية . وإذا كانت الحداثة تنصل بفكرة تراخي القبضة الأبوية بمحتاها الشاسل والإجهاز على

Ethnographic التي تنسم بالخياد والموضوعية العلمية ، ولا تستحي من عربيها وصراحتها ، بل إن إثنوجرافيتها تلك هي التي تؤكد واقعيتها وقربها من النصوص غير « الأدبية » بها يجعلها نموذجاً للنصوص الواقعية بالمفهوم الحديث للمصطلح ؛ « فأحد التعريفات المقبولة للواقعية في الأدب هي أنه تقديم التجربة الإنسانية بطريقة تجعلها أقرب ما يكون إلى وصف التجارب الماثلة في النصوص غير الأدبية في الثقافة نفسها »^(١١) . وهذا هو ما تقدمه لنا سيرة محمد شكرى الذاتية ، وقد بلخت واقعيتها الوصفية حدا جعلها أقرب في جانب من جوانبها إلى النصوص العلمية الإثنوجرافية منها إلى النصوص الأدبية في الثقافة التي أنجبتها . لأن في كثير من النصوص الروائية في الثقافة العربية المعاصرة قدرا كبيرا من التعمد ، أو تعمد إقناع الواقع في برائن السرى المسبقة والتصورات الجاهزة عنه . وهذا البعد عن مواضع الحداثة « الأدبية » التقليدية هو الذي يؤسس حداثة هذا النص الأدبي الجميل ، بل يؤغل به في مغامرة الحداثة حتى يشارف تقوس ما يعرف الآن بما بعد الحداثة .

وقد استطاعت سيرة محمد شكرى الذاتية أن تضع كاتبها باقتدار على الخريطة الأدبية بوصفه واحداً من الذين ساهموا في تأسيس الكتابة الحديثة بشكل عضوي وتلقائي دون ادعاء بأنه يقدم أي جديد ، على عكس الكثيرين الذين يبالغون في إبراز حداثة أعينهم أو اصطلاحها . وهذه العنوية الطالعة من قلب المعاناة والألم هي أولى سمات تلك الكتابة الحديثة الجديدة التي يقدمها لنا محمد شكرى في سيرته الجريئة الصاعدة . إن حداثة الكتابة عنده ليست نتيجة رفض الكتابة القديمة ، أو رد فعل وعي نظري بمثالبها ، أو ثمرة بحث شكلي أو أسلوبي أو لغوي يستهدف التمايز والخايرة ، وإنما هي بنت الاستجابة العنوية لمثيرات الواقع ومتطلبات الموضوع ، ومحاولة تقديمه بكارته وكنيته وزخه وحضوره البشري . وحداثة نص محمد شكرى هذا ، التي تقترب كثيرا من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة^(١٢) ، لا تتجلى في طبيعة الكتابة وحدها بل تتخلل كل حنايا النص ، وتغلغل في كل منطقاته . فإذا كانت الحداثة تطلق من تأكيد الاختلاف وتفرّد الإنسان بين القطيع ، فإن سيرة شكرى الذاتية تنطلق هي الأخرى من هذا الافتراض ، وتسعى إلى

وربما كان الاهتمام بجانب الأزمة والميلاد الجديد في سيرة محمد شكري هو السبب في اختيار جزئها الأول (الحزب الخافي) التوقف عند بلوغ سن الرشد ، والوعي لا بالذات وبدورها المرتقب فحسب ، وإنما بحاجة إلى التعليم والمعرفة التي لن تستطيع دونها التحقق ، وانتهاء الجزء الثاني منها (الشطار) بتلك القصيدة الفريدة التي تلخص جزئياتها المكثفة أهم ما في المشروع السردى من رؤى ودلالات . فهذه التحديدات والاختيارات النصية لا تنتمى إلى عالم السيرة الذاتية بمعناه التقليدي قدر انتماؤها إلى استراتيجيات الخطاب الرواى . ولكن هناك عنصرا آخر ينسب عبره محمد براءة ، في دراسته القيمة (الحزب الخافي : سيرة لقراءة الدوات المغيبة) فضاء سيرة شكري الروائية تلك إلى عالم التخيل ، وهو أن فضاءها بالمعنى الشامل لهذا المصطلح « متزج من منطقة العلم والإحدام ، لأنه فضاء حكم عليه بالتغيب والتهميش ، ولجأة يمتدح الصدقة ، عاد إلى الوجود واحتل مكانته إلى جانب الفضائل الأخرى المخالفة التي تعودنا عليها في النصوص العربية والمغربية من ثمة النكهة الواعدة المتحمدة لجنانا وذوقنا المسامر للمواضعات . إن فضاء (الحزب الخافي) يظل دائما عندى فضاء غريبا مفاجئا متمميا إلى التخيل ، لأنه لا يصطلح الحدود ولا يبالى بالمواضعات . وكل من لم يعيش مثل شكري سيجده فضاء غير مألوف ، فضاء محمرا من رتبة التصورات الاجتماعية المرائية ، ومن ثنائية القيم والسلوكات »^(١٦) .

وقد لجأت السيرة من حيث تأسيسها لفضائها التميز ذلك إلى تشييد فضاء أقرب ما يكون إلى الفضاء الواقعي المتماثل على المستويين المكان والجوى والسردى معا . وهذا أيضا من العناصر التي تؤثر علاقتها بالرواية الاعترافية ، لأن « إحدى السمات الأساسية لرواية السيرة هي ظهور زمن السيرة فيها ، وهو زمن مغاير لزمن المغامرات أو الحكايات الخرافية ، لأن زمن السيرة زمن واقعي ، تنطوي مسيرة الحياة كلها على كل لحظاته المختلفة التي تصوغ هذه السيرة باعتبارها محددة ، لا تتكرر ولا يمكن تبديل اتجاهها . فكل حدث فيها تتم موضعتها بشكل محدد في سياق مسيرة هذه الحياة ذاتها وبذلك يكف عن أن يكون مغامرة »^(١٧) . وهذا الزمن الواقعي الذي ترتوى واقعيتها من وضحه في سياق حياة معتادة ، لا من مفارقة

سلطة الأب والنفور من المجتمع الأبوى يترائيه الصارمة ، فإن علاقة الراوى بأبيه في السيرة تحتمل الكراهية ، وبالرغبة في قتل الأب لا بالمعنى الفرويدى وحده ، وإنما بالمعنى الاجتماعى والحضارى والسياسى والفردى معا ، وتصور لنا فصول الصراع الحاد والمستمر بينهما . وإذا كانت الحداثة ترتبط بالتجريب والبعد عن الأنساق المستقرة ، والنفور من النزعات الأيديولوجية والتصورات المسبقة ، فإن هذه السمات الأساسية الثلاث تتحقق كلها في سيرة شكري الذاتية . فحداثة هذا النص إذن أبعد ما تكون عن التعمل وأقرب ما تكون إلى الروح السارية في العمل كله . لأن النص يشتمل على كل عناصر الحداثة ومقوماتها الأساسية على صعيدى الرؤية والأدوات .

التجنييس والسيرة الاعترافية الروائية :

ويعلن علينا النص منذ البداية عن بعض سمات حداثة تلك عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية ، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية autobiography بمعناها التقليدى المعروف ، وعن الصورة الذاتية autoprotrait بنزعتها الانتقائية . إن استخدام تقنياتها معا يخلق سيرته الروائية Fictional autobiography التى يلعب فيها السرد والتخيل دورا بارزا . وهى بالطبع غير رواية السيرة الذاتية autobiographical novel وإن اشتركت معها في كثير من ملاحظاتها الأساسية . لأنها يستخدمان معا ما يدعوه باختين في دراسته المهمة عن رواية التكوين Bildungsroman^(١٨) بالشكل الاعترافى Confessional form أو السيرة الاعترافية Confessional biography . وينهض ذلك الشكل الاعترافى « لا على أساس الانحراف عن مسار الحياة الاعتيادية المنطقية ، وإنما بالتحديد على تبنى الأبعاد الأساسية المعتادة في حياة ما ، من الميلاد والطفولة وسنوات المدرس والزواج وما تجليه الحياة من تصاريص وأقدار . . وفى رواية السيرة ، وخاصة ما يهض على السيرة الذاتية أو الاعترافية ، نجد أن التغير الأساسى في البطل ، هو أزمته وميلاده من جديد . ويحدد مفهوم الحياة أو فكرتها التى تتغلغل في خنايا هذا النوع من روايات السيرة إما بأهداف تلك الحياة ونتائجها من أعمال وخدمات وإنجازات ، أو من خلال نوعية ما تعيشه من سعادة أو شقاء بكل نوعياتها »^(١٩) .

مطلق الذات التى تكتب عن نفسها كأنها آخر ينفى هذه العزلة الجهرية فى السيرة الذاتية .

لكن السيرة الذاتية القادرة على الاقتراب من جوهر السيرة باعتبارها خطاب الذات المتوحدة فى العالم ، المزلزلة أمام ضرباته التى تنهال عليها دون حماية من آليات الكتابة ، وقدرتها الطاغية على عقلنة كل ما هو فردى مستهجن ، هى السيرة التى يدعوها سيندر بسيرة الاعترافات الذاتية Confessional autobiography التى لا نجد فيها ذاتا كاتبة تنظر من الخارج إلى موضوعها ، وإنما ذات معترفة تنظر من الداخل إلى العالم .

« فكل الاعترافات تنطلق من الذات إلى الموضوع ، من الفرد إلى المجتمع والعقيدة . وحتى الحيوات الداخلية التى تكشف عن نفسها بلا خجل تطرح قضيتها أمام نظام أخلاقي ينتمى إلى الواقع الموضوعي الخارجى . ومن الأشياء التى تبرهن عليها أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً غلى المؤلف عدم قدرة أكثر الرافضين للمجتمع على احتمال وحدتهم . ذلك لأن جوهر الاعتراف أن من يشعر بنبذ المجتمع له يناشد الإنسانية أن تقيم جسراً بين وحدته وجمعيته . . فقد تكون السيرة الاعترافية سجلاً لتحولات الأخطاء فى مواجهتها للقيم ، أو سعياً للبحث عن تلك القيم المبتغاة ، أو حتى محاولة تبرير الكاتب من خلال ادعاء غيابها والطعن فى وجودها »^(١٧) . وهذه الذات التى تنظر إلى العالم من منطلق ذاتها المشقة المتوحدة الراغبة فى أن تكون صراحتها الهجومية الجارحة ، واعترافاتها الجريئة الصادمة ، هى مدخلها إلى اعتراف هذا العالم بقيمتها ، وسبيلها فى الوقت نفسه إلى التحرر من كل صنوف القهر التى فرضتها مواضعها الجائرة عليها ، هى الذات الراوية المعترفة فى سيرة محمد شكوى الشطارية .

ازدواجية النص البناية :

وترتب دائماً على هذا المطلق الاعتراق فى كثير من الأحيان اتسام الكتابة بقدر كبير من الازدواجية . ليس فقط لأن النغمة الهجومية فى نزعة الذات الاعترافية التى تبدو كأنها تتركس انفصالها عن المجتمع تنطوى على قدر كبير من الدفاع عن النفس والرغبة فى قبول المجتمع لها حتى تتخلص بذلك من وحدتها . ولكن أيضاً لأن فى السيرة الاعترافية ، التى يبدو كأنها

لها بالخيال ، أو حتى بالمغامرة ، هو الذى يكسب هذه السيرة الذاتية الروائية واقعتها وروايتها معاً . لكن زمن السيرة ، وهذا ما يميزه عن زمن الرواية ، « لا بد أن ينطوى على بعد تاريخي ، وأن يشارك فى سياق أكبر ، ولكنه مهما كانت نوعيته ينطوى على بذرة جنينية تاريخية . لأن من المستحيل تصور أى سيرة حياة خارج عصر أكبر منها ، يتجاوز حدود الحياة الفردية التى تتمثل استمراريته بشكل أساسى فى انضوائها تحت لواء جيل بعينه »^(١٨) .

وإذا كانت هذه العناصر المختلفة تدعم روائية سيرة محمد شكوى الذاتية ، فإن هناك بعض العناصر التى تدعم جانب السيرة الذاتية فيها . وقد ميز ستيفن سيندر فى دراسته المهمة عن هذا الجنس الأدبى بين الاعترافات والسيرة الذاتية . وهو تمييز نابع من أن « السيرة الذاتية تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية هى أن موضوع كتابه هو ذاته . فلماذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه ، فإنه يتجنب بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية ، وهى عزلة الأنا فى الكون : أنا وحدى فى هذا العالم »^(١٩) ويرجع تجنب الكاتب لحقيقة السيرة الذاتية عند سيندر إلى أن انقسام كاتب السيرة على نفسه إلى الذات المكتوب عنها ، والذات الكاتبة للمراقبة لتلك الذات « الأخرى » التى عاشت تجارب الحياة وخبرتها ،

لا يخلق نوعاً من الانفصام بين الذات الكاتبة وموضوعها فحسب ، وإنما يجلب إلى ساحة النص كل إشكاليات العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع ، ومدى موضوعية الذات الكاتبة وحيداتها فى تناول موضوعها حينما تصبح هى ذاتها هذا الموضوع نفسه . ناهيك عن أن الذات الكاتبة تجلب إلى عملية كتابتها عن نفسها كل خبراتها الفنية فى انتقاء الجزئيات واستبعادها ، وفى إبراز بعض الجزئيات المثقاة وتهميش بعضها الآخر ، وفى تأسيس علاقات بين الخبرات العرضية التى لا علاقة بينها ، وفى إضفاء مسحة من الموضوعية على العناصر والرغبات والدوافع الذاتية ، وإحالة أكثر التجارب والمشاعر خصوصية إلى تجارب عامة ومعتبة ، وفى ترتيب المادة بطريقة تتجاوز فيها التجارب بشكل يساهم فى تأويلها تأويلاً معيناً . . إلخ هذه الاستراتيجيات النصية المختلفة . فمعالجة الموضوع هى من

فالسيرة الذاتية التي كتبها محمد شكرى تسمى ، رغم تفلّاتها الفريدة ، أنها كتابة ، وتطرح على ناقدها من عنوانها ذاته الكثير من إشكاليات السيرة الذاتية من حيث هي كتابة تستهدف تخليق صورة للذات « في » العالم ، لأن « السيرة عمل بالدرجة الأولى ، كيان مصاغ من الكلمات »^(٢١) ينطوى على وعى يتأمل نفسه ويجمعها موضوعه ، وعى يطمح في كثير من الأحيان إلى طلسم حقيقة الوجود الفعل للذات في جوهرها ، في مقابل إبراز صورتها البتغة . ولولا هذا الوعي الواضح بصنيتها لما طرحت على ناقدها كل إشكاليات الكتابة والتجنس تلك . بل إن عنوان جزئها الأول ، الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه أكثر العناوين الممكنة بعدا عن الكتابة ، هو الآخر جزء من لعبة الكتابة تلك . لأن (الخبز الحافى) ، الذى جعلته عنوانا لجزئها الأول ، هذا الخبز العارى من كل غموس ، ليس رمزا لحياة الفاقة ولتنوعات الشقاء التى عاشها الكاتب/السارد فحسب ، ولكنه ، وهذه من ثنالياته البنائية ، رمز لتمرية عملية الكتابة نفسها حتى النخاع ، ونمجيدها من كل « زوايقها » القديم وزخرفها المألوف ، أى تحويلها هي الأخرى إلى كتابة قبح ، « حافية » بالتهجير الغربى أو « حاف » بالتهجير المصرى . وهو نمجيده لا يبنى عن اتباع الأرقام اللغوية والأدبية المعهودة فحسب ، ولكنه يعتمد علاوة على ذلك انتهاك كل المحرمات ، والزراية بكل مقارع الردع القيمى والأخلاقي . إنها الكتابة التى تطمح إلى أن تكون بسيطة بساطة الحيز ، وعابدة حياده ، وقادرة على تلخيص الحياة مثله ، ألا نسميه في مصر « العيش » .

وأهم ما يطرحه هذا النص على ناقده هو أنه استطاع من خلال الاعتماد الكلى على الحسى ، مع أقل القليل من الاستقصاءات التأملية أو التعليقات الفكرية أو الفلسفية ، أن يقدم لنا ما يعجز الجوى إلى العقل الإتيان به . لأن منهج النص في تجنب كل ما هو عقلى وتأملى ، بما في ذلك أسئلة الكتابة ذاتها ، والتركيز على الإسك باللمحظات المحسوسة المنصرمة ووضعها على الصفحة في عرائنها ومباشرتها وتدفقها العضوى الحى ، استطاع أن يؤسس لا كتابة الجسد الجديدة فحسب ، وإنما رؤيته العضوية المنفردة للعالم والإنسان . وهى رؤية تتخذ استراتيجيات النص المختلفة من سرد واعتراض

تنطلق من موقف ثابت ومبلور من الذات والعالم على السواء ، قدرا كبيرا من الرغبة في اكتشاف الذات ، وتعرف حقيقة صورتها . ويربط جورج جوسلورف^(٢٢) نزعة الذات الاعترافية باكتشاف جاك لا كان لمرحلة المرأة ودورها في صياغة الأنا الفردية ، وعوى الذات بذاتها ، وبصورتها في العالم^(٢٣) . لأن محاولة الوعي بسيرة الذات في العالم عنده ، وعقلتها أو كتابتها ، هى إحدى نتائج مواجهة الإنسان بصورته في المرأة باعتبارها لا المطلق لوعيه بذاته ، من حيث هو آخر فحسب وإنما بداية محاولته إعادة صياغة هذه الذات ، أو على الأقل التأثير على صورتها ، بكل ما يجلبه ذلك من عواقب نرجسية أو كراهية للذات .

ولا تقتصر الازدواجية في هذه السيرة الذاتية على هذا البعد النفسى ، وإنما تتجاوز إلى البسدين الاجتماعى والتاريخى كذلك . « فكل سيرة ذاتية عمل فنى فريد يعكس رؤية معينة للماضى والحاضر والمستقبل . . ويشكل التاريخ الشخصى ، منذ لحظة التفكير فيه ، نوعا من التفاعل التاريخى المشروط بين شاهد أو مشارك على قيد الحياة وسجلات الماضى المتاحة . . ولذلك فإن السير الذاتية مهمة من حيث إزاحتها الضوء على التصور الزمنى المشروط للأحداث الماضية وعلى تأثير الملامح البنوية الأساسية (من مؤسسات وعمليات اجتماعية . . إلخ) للتحظات زمنية معينة على الأفراد وطبيعة استجاباتهم لها . كما أن للسير الذاتية قيمة كبيرة في إظهار كيفية صياغة الأفراد لتصور ذاتهم في هذا العالم في كلمات ، ودور التفاعل بين ما تحتفظ به الذاكرة وما تجلبه الظروف الموضوعية إلى تلك الصياغة . وإذا أخذنا في الاعتبار ضعف الذاكرة الإنسانية المشهور ، فإن فعل السيرة الذاتية باعتباره تاريخا أجبر بالثقة من حيث هو سجل لقدرة الكاتب على إنعاش ذاكرته واستعادة مخزونها أكثر منه تسجيلا لسلوك كاتبها الأصل وتصوراته »^(٢٤) . إن سيرة محمد شكرى الذاتية تقدم لنا هى الأخرى قدرا كبيرا من هذا الجدل التاريخى والاجتماعى المشروط بلحظة تاريخية معينة بين الذات والعالم ، كما تقدم لنا فى الآن نفسه الكثير من إشكاليات جدل الذاكرة الانتقائية بصورة الذات في العالم ، وعلاقة الكتابة بتصوير صاحبها للماضى والحاضر والمستقبل .

واستخدام للحلم ، وتعدد للغات الحوار لصياغة ملاحمها ببساطة متناهية ، وإن لم تخل من عمق مثير . إنها ببساطة تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية الباشرة ، مهما كانت هذه المسميات صامدة ، ولكنها في صداميتها تلك تنأى بالنص عن كل الاستعارات الشبكية التي تستثيرها فينا كتابات أقل منها صراحة وقصائحية ، بل إنني اعتبر الصراحة والمباشرة هي وسيلة النص للتخلص من كل إثارة أو شبهة للإثارة .

وهناك ، بالإضافة إلى هذه العناصر التي تؤكد دور الموهبة الروائية الواضح في الكتابة ، هذا المحيط المتصل الساري في عمق النص بجزيئه . خيط تتوحد فيه على مستوى من مستويات النص دلالات الأحداث المتنافرة والمتباينة : خيط البحث والتحدى ، خيط اختيار المفارقة دائما ، وإعلاء شأن إشباع شغف المعرفة وجب الاستطلاع ، والجري وراء غواية السؤال الذي لا إجابة سهلة عنه ، والرقبة شبه الانتحارية أحيانا في التضحية بكل شيء من أجل خبرة جديدة ، ولحظة يكره ويعرفه لم تنتهك . وهذا المحيط هو الذي جعل البنية النصية لتسيرة معادلا لتعلمية التحرر من القهر الجسدي ، والخروصان، الجنس ، والفقر الروحي ، والعوز المادي ، والإنلاق العقلي ، والشفقة العاطفية ، والفاقة بكل أشكالها وتبويها . إنها بنية السعي من أجل أن تكون الحملة نفسها يكمل لفظاتها وقسوتها وعنفها قيمة تستحق أن تعاش ، وتستحق التضحية من أجلها ، وتحمل الثوابت والألم . وقد كان باستطاعة شكري أن يقدم لنا عمله بوصفه نصا روائيا دون أن ينال هذا التجنيس الأضيق من أي من تقاصيله أو طبيعة تلقيه بما هو عملي روائي . لكن تأكيد النص لهوية المزدوجة تلك التي تتمتع فيها ملامح السيرة الذاتية بخطاب الاعتراضي الصريح ، وانعزاقها على شيء من الروثاقية في تعاملها مع الأحداث والتواريخ ، وفي انطلاقها من التماثل بين صوت السارد وصوت المؤلف ، أو بالأحرى من توحيدها ، بسمات من الخطاب الروائي بخبرته التخيلية ، ترفع عمل الذاكرة الانتقائية ، وتحمله من سرد تراكم فيه الأحداث كما دارت ، إلى ابتاع روائي تلعب فيه عمليات الانتقاء والتوليف والتخييل والتجاوز بين أزمنة وأحداث متباعدة أودار تنفوق أودارها في السيرة الذاتية التقليدية ، وهي التي تجعل هذه السيرة البنائية

صدى للزوجية الأكبر التي تربط في (الخبز الحافي) بلوغ الكاتب سن الرشد بحصول بلاده على استقلالها ، وفي (الشطار) مصالحته مع نفسه بمصالحته مع المدينة واستيعابه لأبعادها الأسطورية التراكية . وحتى تكشف طبيعة هذه البنية الروائية التي توسع أفق هذه السيرة ، وتجعل استراتيجيات السرد فيها ، بكل ما تنطوي عليه من صراحة جارحة ، أحد العناصر الفاعلة في عملية التحرر الأساسية تلك ، لابد من تناول عالمها في تطوره عبر الجزئين .

مفردات العلم ولغة العنف الجسدية :

وبدأ هذه السيرة التي كرست نفسها لتمجيد الحياة بمشهد الموت : الموت العضوي المتمثل في موت الحال ، والموت الإنساني الأشمل التجسد في الجماعة التي اجتاحت الريف المغربي في مطالع الأربعينيات . كما تختار لجزئها الأول (الخبز الحافي) هذه الفترة الدالة فترة بلوغ سن الرشد لأنها في بعد من أبعادها هي سيرة هذا البحث المضني عن النضج وعن الرشد . وقد نوات تاريخ بلوغ محمد شكري من الرشد (١٩٣٥ - ١٩٥٦) مع تاريخ بلوغ بلاده غايتها بالاستقلال ، وهو أيضا المعادل الشمي أو القومي لسن الرشد . وهنا تبدأ آليات الانتقاء الروائي في الإعراب عن نفسها بحيث استطاعت السيرة أن تبلور لما فضاءه الخاص المتقطع بعناية من زمن تاريخي محدد وفضاء اجتماعي وثقافي معين (بالمعنى الأنثروبولوجي العريض للثقافة) . إنه الفضاء الاجتماعي المغموغ والمهمش والمسكوت عنه ، وفي أكثر الأزمنة علامة له : زمن الاستعمار والانتهاك وهو يقترب من نهاية فتكشف سراسته عن أشجع وجوها من ناحية ، بينما تتراخي قبضة سلطنة الغاشمة مندرة بنهاية من ناحية أخرى . ولذلك فإن احتفال النص ، وخاصة في جزئه الأول ، بتقديم شيء أشكال العنف الجسدي ، بل البدء ببلوغ الثروة فيه حينما يقدم لنا في الفصل الأول منه مشهد قتل الأب لأخيه الأصغر عبد القادر ، وهو مشهد مروى من منظور الراوي الطفل الذي يرى في هجمة الأب الشرسة على الأخ الطفل وفي عنقه خطرا يتهدهده هو الآخر بغائلة موت مماثل ، رغم تطمين الأم له .

هذا الموت ظن مائلا في خيال الطفل واقعا لا فكك منه « كلما حاول الحرب منه ازداد شعوره بالحزن عن الإفلات كلية من

عليها : « لماذا نهمج نحن الريف ويبقى آخرون في بلادهم ؟
يدخل أي السجن ، تبع أمي الحضر ، تاركة إياي وحدي
جانما ويبقي هذا الرجل مع زوجته في منزلها ؟ لماذا لا تملك
ما يملكه غيرنا ؟ » (ص ٢١) ، وعنف الاستغلال الذي
لا سبيل أمامه للتغلب عليه إلا بالسرقة التي يعتبرها « حلالا مع
أولاد الحرام » (ص ٣٠) ، وعنف التشرد بلا مكان يأويه في
المدينة القاسية .

وأخذت كل صنوف العنف والاستغلال والقسوة توظف
شهوته نحو كل ما هو جسدي منذ فترة مبكرة من حياته .
وتصبح صيوات الجسد هي الأخرى من تجليات العنف الذي
يعصف بالحرمين بكل أمل في التحقيق . لكن بنية النص،
بشائتيه القادرة على الكشف عن بعد جديد في كل تجلٍ من
تجليات العنف المختلفة، تحيل هذا العنف الجسدي إلى مصدر
من مصادر التواصل الإنساني من ناحية ، وتأسيس الكتابة
الجديدة من ناحية أخرى . إن النص في تصويره ممارسات
الراوى للجنس يحرص على تحليل الجنس من هالائه
الشيقية ، وتجربته ، بعد أن فصله عن الحب والعواطف ، من
كل الأوهام الانفعالية ، ليتحول إلى فعل جسدي عضوي ،
وليصبح سرد هذا الفعل في تفاصيله المملة نوعا من طقس
تجريده من كل المآلات التي أحاطته بها مقارعة التحريم ،
واستمرت نواهيها كتابات الإثارة والتهييج . فالكثابة التي
تسمى الأشياء بمسمياتها المباشرة ، وتتغف عن لعبة التلميح
والإثارة ودغدغة الحواس ، ليست هي بأي حال من الأحوال
التي تثير الشبق أو تهيئ المشاعر ، وإنما تحيل موضوع الجنس
المثير عادة في كتابة الحذلق السردية التقليدية إلى عملية من
عمليات اكتشاف الذات وتعرف طبيعة الجسد بطريقة
عضوية . لأن اللغة الجنسية الصراح في هذه السيرة الذاتية
تؤكد أن إشباع الشهوة العضوية من خلال العنف والاحتلال
أمر لا يقل أهمية عن إشباع حاجات الجسد الأخرى من أكل
ونوم وشرب . وإذا كان من المبرر أن يمثّل الجائع للحصول
على الطعام ، فإنه من المبرر كذلك أن يمثّل إشباع حاجاته
العضوية الأخرى . ووصف المواقعات الجنسية بنوع من
البرودة وأحياء الخالي من الإثارة لا يستهدف التهنين من شأن
الجنس ، وإنما على العكس ، وضعه على قدم المساواة مع

شبحه . ويزداد وقع هذا الموت الرائح تأثيرا عندما يقدم لنا
النص هذا المشهد الانتاحي الفظيع من خلال قص متجرد
كلية من العواطفية Sentimentality ، لا أثر فيه للرومانسية
أو الانفعال . سرد يقدم ذو آيات الأحداث الصابغة يهدوه كأنه
يقدم أمرا عاديا لا غرابة فيه . صحيح أن هذا المشهد الذي
استقر في وعي الراوى منذ طفولته البكرة ، إذ وقع وهو في
السابعة من عمره ، قد حال دون تلمس أي عذر للأب ،
وخلق بينه والابن/الراوى حاجزا لن يزول حتى بعد وفاته ،
إلا أنه يقدم لنا من البداية وقرع النص كله في قبضة الموت .
لا الموت الطبيعي الذي يتمثل في موت الخال من المجاعة ،
ولكن الموت القسري العنيف الذي يرتبط بقسوة الأب
وشراسته . فالأخ الأصغر الذي اعتاد ألا يبيكي دفعه الجوع إلى
البكاء، فلما كان من الأب الذي أشبع الراوى ركلا حتى بال في
ثيابه إلا أن لوى عنقه حتى تدفق الدم من فمه ومات على
الفور . ولأترك شكرى يقدم لنا المشهد نفسه : « أخى
يبيكى . يتلوى لما . يبيكى الحيز . يصغرى . أبكى معه . أراه
يمشى إليه . الروحش يمشى إليه . الجنون في عينيه . يدها
أخبطوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . أستثيف في خيالي .
وحش ! جمنون ! امنعه ! يلوى اللعين عنقه بعنف . أخى
يتلوى . الدم يتدفق من فمه . أهرب خارج بيتنا تاركا إياه
يسكت أمي باللحم والرفس » (٢٧) .

هذا المهرب خارج البيت ، المهرب من العنف ، ومن
الأب ، ومن الموت ، هو موضوع السيرة كله ، وهو مدار
رغبتها الملحة في التحرر من القهر الميتافيزيقي (الموت)
والاجتماعي (الفقر المادي والمعنوي) والعضوي (الانتهاك
الجسدي) ، والمعنوي (الانتقار إلى حرية صياغة مستقبله)
الذي لن ينتهي الراوى منه حتى يحقق مصالحة الخاصة مع ذاته
ومع المكان ، ويوثق عرى علاقته الحميمة بها معا في قصيدة
« طنجة » التي تنتهي بها (الشطار) . غير أن المهرب من
العنف ، في هذا العالم الذي تحلّ فيه الأب عن دوره التقليدي
في الحماية ، وأصبح هو مصدر الخطر والتهديد والموت ، هو في
حد ذاته نوع من تجربة العنف بكل فصولها . عنف الهجرة من
الريف وانتقال الجذور ، وعنف التشرد في المدينة المعادية التي
يدعه لفسادها باستمرار ، وعنف الأسئلة التي لا جواب

كان العالم قديماً فإن الأرض كلها قبور . . كان على حق ذلك الغلام : ليس هناك مكان أكثر أماناً من المقبرة . اعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتاً أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء » (ص ١٠٨ / ١٠٩) .

سن الرشد والتحرر من القهر المادي :

لكن فضاء (الحيز الحافى) الاجتماعى الواقع المكتظ بشخصيات القاع ، وزمنها الدائى الذى تحكمه رحلة الراوى مع النضج الجسدى ، والإدراك الحسى ، والتطور العقلى ، يرافقه فضاء سياسى وزمان قومى أوسع ، ينطوى على الكثير من أحداث المغرب التاريخى ، من مجاعات الريف فى مطالع الأربعينيات ، وأفواج المهاجرين من البوادي والجبال ، ومن مظاهرات عام ١٩٥٢ فى ذكرى ٣٠ مارس الذى أعلنت فيه الحماية على المغرب عام ١٩١٢ ، وبداية هجرة أفواج من اليهود المغاربة إلى فلسطين المحتلة ، واستقدام الجنود السنغاليين لقمع حرب التحرير فى الجزائر ، وصولاً إلى انتهائهما بإعلانين لا يقل أهمية عن الآخر : أولهما هو إعلان استقلال المغرب ، وثانيهما هو بلوغ الذات الروائية سن الرشد ، وإعلانه عن عزمه على التعلم ، واتخاذ أولى خطوات التحرر من القهر المعنوى الذى ستقدم لنا (الشطار) فصوله ، بعد أن جسدت لنا جل أحداث (الحيز الحافى) تفاصيل هروبه من القهر المادى وطبيعة تحرره منه . وقد زاوجت بين الإعلانين لأن الإعلان الثانى ، رغم أنه من شئون الذات الراوية الخاصة ، بعده الاجتماعى والتاريخى الأوسع الذى يعرب عن فرصة أبناء القاع الاجتماعى الجديدة ، أو على الأقل حلمهم بأن الاستقلال يعد مستقبل أفضل لهم ، ويفتح أمامهم فرصاً لم تحظر على البال من قبل أن بإمكانهم الحصول عليها .

ورغم أن بنية السيرة الذاتية الروائية أتاحت هذا التزاوج الخصب بين الدائى والقومى ، فإن السيرة تستهدف بالدرجة الأولى تفاصيل عملية تجر الذات من القهر المادى ، بينما تتفوق روايتها إلى توسيع أفق هذا التحرر ليشمل الوطن كله ، وتتغيا شطارتها إنصاف أبناء القاع الاجتماعى من الشطار والصعاليك . وقد بدأ التحرر من القهر المادى حقيقة يوم هجم

حاجات الجسد الضرورية الأخرى التى تمنعه المصادرة على جوهريتها من إدخالها ل لعبة التهيج والإثارة . وهذا المنهج السردى المتميز لا يعيد تأسيس الجنس على سلم أولويات مقاييرة فحسب ، وإنما يكشف عن وجود مجموعة من الأواصر العميقة بين أبناء هذا العالم المماسى المهيب لا تكشف عن نفسها إلا من خلال علاقات الجنس السوية منها والشاذة . كما أن الشلوك الجنسى الذى تصوره بعض أحداث هذه السيرة ليس إلا أحد أشكال انتهاك الإنسان واستغلال حاجته إلى الأكل والطعام وحتى الجنس .

هذا المنهج السردى نفسه هو الذى يجرد العنف والبؤس والفاقة من كل أثر للرومانسية الانفعالية الزائفة ويحيلها إلى واقع مجسد قاس ، فى صلاته وشراسته قدر كبير من الموضوعية والجمال . إنه يصف تشرده بلا أدنى أثر للانفعالية :

« فى فصل الشتاء تعودت أن أنام فى ركن خيزرة . أكور نفسى كالقنفذ . ألصق ظهري إلى جدار الفون الساخن . حين أفين فى الليل لأخبر وضعى أولابول ، أجد فوقى قطعا تنام . أحيانا استعذب شخيرها الخفيف الذى يشبه هدير معمل بعيد » (ص ٧٢) .

فهذا الوصف الذى ينزل فيه البؤس الإنسان إلى مرتبة الحيوان ، يرتفع بالمشهد من خلال تخليصه من أى زعيق ، ومؤاخاته بين الذات الراوية والقنط الذى تبحث مثلها فى هذا البرد القارس عن مكان دافئ يبقا قر الشتاء ، إلى أفق جديد يعيد رؤية الأشياء بحياد وموضوعية ودونما تصنع أو التعتال . وهو نفسه الذى يقوده إلى اكتشاف معنى جدى فى الموت حينما ينقله صبي من حلة الشرطة للقبض على المشردين ويصمجه إلى النوم بأمان فى مقبرة بورعيق (ص ٩٧) ، وينهب إليها من تلقاء نفسه فى الليلة التالية فيها له ما بها من أسان . « إن المقبرة هى المكان الوحيد الذى يمكن للوايد أن يدخله من بابيه فى أية ساعة يشاء ، نهرا أو ليلا ، دون أن يطلب أحد إذنا بالدخول » (ص ١٠٨) ، ولم لا وقد سدت فى وجهه كل أبواب الحياة ولم يبق أمامه إلا باب الموت / الحياة . « إن الموتى لا يتأجرون ، لا يتأفون ، لا يمتزجون ولا يتخاصمون . كل ميت فى مكانه . حين يتهدم قبره يدفنون مكانه ميتا آخر . إذا

الفاتلة وتوردت عليها : السلطة الأبوية التي قتلت أخاه الطفل ، والسلطة الاستعمارية التي حصد رصاصها عشرات المغاربة في الذكرى الأربعين لإعلان الحماية . هذه السلطة التي تمارس العنف والإرهاب لم يكن أمام الذات الراوية المطلعة للتحور من سبيل إلا بمواجهة عنفها بالعنف المضاد . لكن هذا النوع من العمل سرعان ما تبخر بموت أحد المهريين واعتقال الآخر . وبدأت محاولات كسب لقمة العيش تفجر الصراع بين المسحوقين أنفسهم ، وتفتح عيني الراوي على أبعاد جديدة من القهر لم يكن قد خبرها من قبل ، ولا تنفع معها القوة العضلية التي علمته شوارع المدن أنها ملاذ الأول والأخير ، والتي كفلت له حرية الحركة حتى الآن . فقد بدأ يعرف ما تنطوي عليه الصفحات المطبوعة من عوالم ساحرة ، وما يعنيه المعجز عن القراءة من قهر وإحباط . وينتهي الجزء الأول من هذه السيرة بعزم الراوي على قهر هذه العقبة الجديدة ، ويطلق وداعه طنجة للتوجه إلى العرائش والانضمام إلى أول مدرسة في حياته بعد أن جاوز العشرين ، وأثبت بقراره ذلك أنه بلغ سن الرشد بحق ، وشارف مدارج الوعي الضرورية أن يفهم منبع كل أشكال القهر والإحباط ، وهو الجهل ، وأن يتعلم .

البداية المغايرة وعوي النص :

وإذا كانت (الحيز الحافي) قد بدأت بالموت الميتافيزيقي والاجتماعي معا ، فإن (الشطار) تبدأ بداية مناقضة تماما ، لأنها تبدأ بال ميلاد المعنوي المتجسد في الوصول إلى أرض جديدة ويده تحرق جديدة . الوصول إلى العرائش ، أو بالأحرى إلى بر النجاة والأمان ، إلى النبع الذي سيسقي منه أولى قطرات المعرفة التي سيظل ينهل من بحارها حل مد النص دون ارتواء . وهذا التباين بين البديتين هو مدخلنا إلى التغيير الذي انتاب البنية النصية والعالم الذي تقدمه معا . لأنه إذا كانت عملية الحروب المستمرة قد صبغت الجزء الجزء الأول بقدر كبير من التنوع في التجارب والحركة الدائمة في المكان والزمان ، والانتقال من شخصية إلى أخرى إلى الحد الذي تأكدت معه عرضية الإنسان ، فإن الاستقرار في مكان واحد من أجل التعلم في (الشطار) أحال الحرب من أشكال القهر والقمع إلى نوع من البحث عن الذات واكتشاف إمكاناتها . وجعل الشخصيات التي اكتسبت درجة أكبر من الرسوخ والاستمرارية

عليه أبوه في السوق الجديد ، فخلصه منه رفيقا عبد السلام والستاوي وأشجاء ضربا حتى أدمياه « رأيت يغطي وجهه بدميه والدم يسيل من بين أصابعه بغيره . وقتت بعيدا أنتظر نهاية المشهد . تمثيت لو أن أشاركها في ضربه . لو كان في مكان خال من الناس لشاركتها . كان عزاء لي أن أراه يضرب على صراي متى حتى يسيل دمه كما سال دمي كلما ضربني » (ص ٧٥) . ولما يكتشف رفيقا بعد المعرفة أنه أبوه ويديان شيئا من الدهشة يؤكد لها « إنه يستحق أكثر مما فعلتموه له . إنه كلب » (ص ٧٦) . حينها يدخل مقبرة يوعريقة لكي ينাম فيها بعد هروبه من الشرطة ، تتداعى في ذهنه الأفكار « دخلنا عالم الصمت الأبدي . فكرت : هنامدون أخى عبد القادر . حين يموت أبى سأزور قبره لكي أبول عليه . إن قبره لن يصلح إلا لخراس » (ص ٩٨) . وقد كان هذا الحادث بداية المواجهة مع الأب والسلطة معا ، فقد كان ضرب الأب أمامه هو المقدمة التي جاءت بعدها مواجهته مع الشرطة التي كانت تبحث عن رفيقه ، ثم مشاهدته لفظائع السلطة الغاشمة إبان مظاهرات مارس ١٩٥٢ ، ثم تحديه لما يشتركه في عملية التهريب مع القندوسى . والواقع أن كل هذه المواجهات مع السلطة هي في بعد من أبعادها مواجهات مع الأب الذي اختلعت كراهيته له حل مر السنين ، واستحالت هذه الكراهية الصامتة بعد حادث السوق الجديد إلى معركة لم توقف فصولها إلا في (الشطار) ، ويسد أن انقلبت الأدوار ، وأصبح باستطاعة الراوي أن يفرض إرادته على الأب ، بعد أن هدده بيد الهاون وأمره بالكف عن ضرب أمه . بل إنه يهدد للإجهاز عليه كلية منذ الصفحات الأولى في (الشطار) حينما يعلن موته قبل ٢٣ سنة من وقوع هذا الموت في صيف ١٩٧٩ .

وليس من قبيل المصادفة أن يشعر الراوي أثناء اشتراكه في عملية التهريب مع القندوسى أن هذا العمل هو « أفضل من أى عمل آخر كنت أقوم به من قبل . إنها مغامرة تجعلني أشعر برجولي وأنا في السابعة عشرة من عمري . إن مرحلة جديدة من حياتي تبدأ في هذا الصباح الباكر » (ص ١٥٦) . لأن هذا العمل كان أول أشكال تمرد السلطة التي كرهها منذ كره الأب في مطالع الصبا . فليس باستطاعة الذات الراوية أن تتحقق في هذا العالم القاسي الغريب إلا إذا تحررت من قهر السلطة

يقول محمد شكرى فى مقدمته لطبعة العربية لـ (الخيز الحافى) « لقد علمت الحياة أن أنتظر . أن أرى لعبة الزمن بدون أن أتأذى عن عمق ما استحصدته : قبل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتى طريقها . لا يهم ما ستؤول إليه . الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنا أو نزوة غافية . . أن تشعل لهيبا فى المناطق الياباب الواسعة » (ص ٨) . وهذه الكلمات التى كتبها بعد الانتهاء من الجزء الأول من سيرته بعشرة أعوام ، هى أفضل يدخل إلى تناول الجزء الثانى من هذه السيرة الذى كتب بعد عشرة أعوام آخر . لأن (الشطار) هى ثمرة هذا الانتظار الطويل الذى لم يتنازل فيه عما استحصدته . فقد انتظر الكاتب طويلا دون أن يتنازل عن كشوفه ورؤاه ، ولذلك فإن ثمار الانتظار سرجان ما أخليت تتساقط بين يديه . لأنه يرى لغة الأدب العربى المعاصر تسير صوب المناطق التى استشرها . وتقطع تجاربه خطوات فاسحات الطريق الذى سار فيه بجملة وحده قبل عشرين عاما . ولذلك فإن الانتظار/الجهد/المعاناة الذى كان موضوع الجزء الأول من هذه السيرة ، سيجعلنا ما أبيض الطريق أمام نوع جديد من الانطلاق الواسع من قصيدته برغم كل ما يواجهه من عقبات وما يعاينه من عثرات .

وتبدأ (الشطار) التى رقت فيها الكتابة وشفت وإزادات تركيزا يهبط بمنوان « زهرة دون راحة » ، وعنوانه الفصول من سنن هذا النص الجديدة ، لأن (الخيز الحافى) اكتفت بتزويقها دون عنونتها . والعنوان هو أولى سمات هذا الاستقرار الجديد على الصعيد النصى ، وعلى صعيد الفعل معا . فقد أصبح الراوى مستقر وعنوان ثابت بعدما عاش كل مرحلة (الخيز الحافى) دواما مقر . فقد أخذ النص يعنى نصيته بطريقة أبرز من تلك التى تبدت بها تلك النصية فى الجزء الأول الذى كانت فيه الكتابة معاشة وحلولا محل الواقع وفيه قبل أى شىء آخر . ولا غرو فى (الشطار) هى سيرة الرحلة صوب الكتابة والقراءة والتعبير عن النفس بالكلمات . ومن هنا كثر فيها الحديث عن هوم الكتابة وترصعت صفحاتها بالقصائد . لأنه إذا كانت (الخيز الحافى) تقدم لنا الإنسان الطالع من القاع الاجتماعى ، فإن (الشطار) تقدم لنا سيرة الكاتب مع

من علامات الفضاء الجديد ورواسيه ، واستبعد مسألة الثنائية الواضحة فى بنية الجزء الأول من هذه السيرة ، وبدأت بدلا منها عملية الإحلال فى المكان والحلول الكلى فيه ، أى انصهار الثنائية فى وحدة كلية تحمل فيها المعرفة فى الفضاء ، وينوب فيها الجنين إلى المكان والشهور بالألفة فيه عن ذلك الذعر الباطنى الذى جعل الحرب المستمر هو جوهر الحالة الوجودية فى (الخيز الحافى) .

لقد اتسمت سيرة محمد شكرى فى (الخيز الحافى) بأنها كما يقول سارتر فى وصفه لجانب جنيته سيرة « طفل طرد من طفولته » (٢٣) ، عاش طفولته الخالية من الطفولة ، دون أن يتمكن من نسيان تلك الطفولة المفقودة التى لم يعشها قط . لكن المهم كما يقول سارتر عن جنيته « أنه عاش واستمر يعيش هذه الفترة من حياته كأنها لم تستغرق إلا لحظة » . وحينما نقول لحظة ، فإننا نعنى بذلك لحظة قدرية حاسمة Fatal instant ، اللحظة التى تنطوى على الاستيعاب المتبادل والتناقض لكل ما سبقها ولكل ما سيعقبها . لأن الإنسان ما يزال بالفعل كل ما كلف من أن يكونه ، وكل ما سوف يكونه فى قابل الأيام فى الوقت نفسه ، لأن الإنسان يعيش موته وعوته حياته ، يشعر أن ذاته ستكون ذاته الحبيبية الخاصة وستكون آخر معا . إن الأبدية موجودة فى ذرة الاستمرارية تلك . وفى قلب اللحظة المترعة بالحياة فى اكتشافها ، يشعر الإنسان بهاجس أنه سيجيا بالكاد ، وبالحوف من المستقبل . وهذا هو وقت القلق وزمن البطولة فى الوقت نفسه . وقت اللذة والدمار » (٢٤) . هذه اللحظة القدرية الحاسمة الموجهة بكل تلك التناقضات هى لحظة الحياة الممتدة على مدى أربعة عشر عاما فى (الخيز الحافى) ، وطفولتها المسفوحة هى الطفولة التى تسمى (الشطار) إلى استعادتها . لكنها لا تستعيدنا هنا إلا بعد أن تبدأ عملية تجررها من القهر ، فليس ثمة طفولة مع القهر . فمع بداية التعلم ، وهو الخطرة الحقيقية نحو التحرر من القهر ، تحاول (الشطار) أن تستعيد تلك الطفولة المسفوحة التى لم يبدأ فى تعرف ملامحها الأولى إلا وهو فى مقتبل الشباب ، أن تستعيد البراعة المستحيلة بعد أن قضت خشونة الطفولة التى عاشها فى طراد مستمر من المجتمع ومن الأب على كل براهنه .

الفلسفى المحدود الذى يربطه بفلسفة سارتر الوجودية . إنها اللعنة التى يعيشها الراوى بسبب وجوده ذاته كأنها رديف هذا الوجود . وهى التى تجعل «الإهانة دائمة ومتجددة أبداً» لأنها ليست على لسان هذا الشخص أو ذاك ، صريحة وبنية ، بل على كل شفة تنطق باسمى . إنها قابضة فى الكينونة نفسها ، فى وجودى ذاته ، وأجدها فى كل العيون التى تنظر إلى ، وفى كل القلوب التى تتعامل معى . إنها تسرى فى دمي ، وقد دونت على محياى بحروف من نار . إنها تصحبنى أينما حللت على الدوام ، فى هذا العام وفى العالم الآخر . إنها نفسى «^(٢٦)» . مثل هذه اللعنة الوجودية التى تنطبع بحروف من نار فى الروح لا يستطيع صاحبها أن يتخلص منها بسهولة ، خاصة إذا كان فى اللحظة ذاتها هو الماضى والحاضر والمستقبل . غير أن هناك قوة وحيدة تستطيع أن تخلص صاحبها من نيرها وهى قوة الفن وقدرته . وهذا ما استطاعت كتابة (الحيز الحالى) أن تفعله إلى حد كبير ، كان فعل الكتابة هو نفسه فعل طرده هذه اللعنة الشريرة بفضل ردى الكتابة وتعاليلها .

التنويكات المعرفية على فضاء التجربة :

ووصى الراوى فى مطلع (السطار) بأن صوت السقوط يجذبه إليه من قاع هذا البئر السحيق ، إشارة إلى أن هذه اللعنة الوجودية لا تزال تطارده ، ولا تزال بعض تعلياتها المراوغة تطل عليه فى واقعه الجديد الذى تستهدف رحلته فيه التخلص كلية من سيطرة هذه اللعنة عليه ، وتحكمها فيه . لذلك فلإن انعكاس صورة الماضى على مرايا الواقع الجديد فى الفصل الأول ، وتأسيس علاقة التماثل والتباين ، سرعان ما يدخل بنا مع الفصل الثانى «حين يفر السادة يموت العبيد» إلى خرائط عالم (السطار) الجديدة والمغايرة . عالم لا يقتصر فيه الوعى على الراوى الذى جاء بعد أن بلغ سن الرشد يبحث عن المعرفة ، ولكنه امتد إلى الجماهير التى تصرخ فى ساحة إسبانيا مطالبة بسقوط الباشا والحونة . وترد بعنفها المؤبد بصفوان الاستقلال الجديد على كل عنف الماضى الاستعماري الكتيب وتنتم من شراسته . إنه عنف مترع بالأخطاء ككل عنف عفوى ، يروح العبيد ضحيته بنينا يتمتع السادة بالفرا ، ولكنه يكشف عن بدايات الوعى وبدايات القدرة على تغيير الواقع ، وعن أنه ليس عنفاً ميتافيزيقياً قدرها عبيداً كما كان الحال فى

الكتابة ، ومع التجربة المعرفية كلها . بل إن عنوان هذا الفصل الأول نفسه هو مدخلنا إلى إحدى استراتيجيات هذا النص الجديد وهى الولوج بالصور الاستعارية .

فالعنوان نفسه استعارة للراوى تومى إلى تبرعم وعيه ، ولكن دون تحقيقه بعد . إنه زهرة فى ريعان شبابها ، لكنه زهرة بلا رائحة ، لأنها زهرة بلا معرفة . وهى زهرة تمى ميلادها الجديد ، حيث يبدأ النص بنزول الراوى من رحم الحافلة إلى ساحة المرائش حيث واجه منذ اللحظة الأولى رديقه وصورة ماضية المتمثل فى هذا الطفل المتسخ الذى كانه ، ولكنه انفصل الآن عنه بطريقة تسمح له بالكتابة عنه من مسافة محايدة ولكنها حانية : «قدام الحافلة التى نزلت منها ، اقترب منى طفل متسخ ، حالى القديمين ، فى حوالى العاشرة من عمره»^(٢٧) . وإذا كانت هذه البداية تقدم لنا صورة ماضية فى مرآة الطفل ، فإن ذهابه إلى مقهى السى عبد الله وعالمها الغاص بلاعى الورق وبائع الكيف الكهل الذى ذكره بغضونة بائع الكيف فى قهوة السى مروح فى طنجة ، والسى عبد الله نفسه الذى لا يختلف كثيراً عن صاحب المقهى الذى عمل به فى صباه فى تطوان ، يؤكد أن الواقع الجديد ينطوى فى حناياه على صورة اللواقع الذى تركه خلفه فى طنجة . لكن جلة الصورة واختلافها يتأكدان لا بالتغير الكبير الذى انتاب الراوى والرؤية مما فحسب ، ولكن بذلك الحنين الجارف إلى طنجة وليلها المغرب وصيدها البحرى . بل إن انتهاء هذا الفصل ، بعد الامتحانات العديدة التى تعرض لها فى المدرسة لتقرير التحاقه بها ، بحكاية الأم التى انتحرت أيتها من فوق صخور ميناء طنجة ، ويشهد البئر التى صادفها فى طريق العودة من المدرسة بعد الامتحان وألقى فيها حجراً ينتج به عمقها ، واستهواه العمق واحتمال السقوط المذوخ ، يؤكد لنا أنه يعنى وجود الموت الرأزح وقدرة السقوط المغوية على جذب من لا يتشبثون بقوة بأمل الصعود . لذلك يؤكد لنا أن «صوت السقوط يجذبني إليه بسحر قوى وأنا أقاومه» .

والوعى بمقاومة السقوط هذا هو الذى يجعل (السطار) تجربة التخلص مما يسميه سارتر باللعنة الوجودية -
al curse باللعنى الشامل لمصطلح الوجود وليس باللعنى

شأن الموقف كله والسخرية منه ، وهي مسخرية تنطوي على قدرته الواضحة على رؤية الموقف من الخارج رغم مشاركته فيه ، وهي درجة هامة من درجات الوعي . وأهمها أنه قد حكم على حياته الماضية كلها بأنها حياة حير ، وجسد بهذا الحكم انفصاله النهائي عنها وعن منطقها القاصير الأرعن ، وأنه يعي أن كبح جراح ردود الفعل العضوية هو الثمن الفادح الذي لا بد أن يدفعه لتمرير العقل ، ومواصلة التحصيل . فقد أصبح التعليم غاية تستحق التضحية من أجلها بكل نفيس ، بما في ذلك ردود الفعل للمباشرة قصيرة النظر . ألم يخبرنا بأنه يشتري « السجائر الشفراء » للكسح المتفرق في الرياضيات ليعلمه فنونها ، بينما يكتفى هو نفسه بتدخين الأعقاب التي يجمعها من الطريق . هذا الإيثار من أجل العلم وتحمل الكثير من المصاعب هو الذي يكسب رحلته مع المعرفة مذاقها الفريد ، ويجعلها معركة مع الإرادة ضد كل ما علمته إياه تجربة السنوات الأولى في حياته من أثره وأنانية .

هذا الوعي الجليل الذي بدأت بواكيره في نهاية (الحيز الحافى) ، وتجلبت ملاحه في (الشطار) ، هو الذي يمكنه من التعامل مع بقايا عالمه القديم من منطق جديد ، ودوماً خوف من السقوط . « لم يكن لي مكان قار أنام فيه . كنت أتبع خطى السكاري والحشاشين وطوافي الليل . أجد في دائها مكاناً بينهم . لقد كانت لنا الذكريات نفسها واللغة نفسها . لنا علمنا ليلنا ونهارنا . في لعنتنا الجميلة . إن السكاري والحشاشين وطوافي الليل يتشابهون ويتآزرون أينما كانوا . في أي زمان ومكان . إنهم يرفضون الدخيل عليهم والوسيط إذا لم يمتنع لعنتهم ! » . هذه اللغة الجميلة التي يستطيع الراوي أن يتحدث عنها بحرية تنطوي على نوع من الخلاص من اللعنة الوجودية التي لاحته طوال فصول (الحيز الحافى) دون أن يستطيع حتى الحديث عنها أو الوعي بشروطها . إنه يختارها هنا بحرية ، والاختيار نفسه نوع من التحرر من أسرها . ولذلك فإنه يصفها بأنها « لعنة جميلة » لأنه يختار التعامل معها بوعي الحرية ، وثقة السيطرة على كل شروطها . وهو الوعي نفسه الذي يتيح له أن يتحدث عن علاقته بأصحاب هذه اللعنة بصيغة الفعل الماضي « لقد كانت لنا الذكريات واللغة نفسها » التي تنطوي تعزيزاً انصرامها بلام التأكيد وقد التوكيد على

(الحيز الحافى) ، ولكنه عنف معقلن إلى حد ما . اكتسب أبعاداً اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وأصبح خطوة على طريق الوعي . لذلك كان طبيعياً أن يكون عنوان الفصل التالي له هو « أول درس » وهو درس يشي بذلك الراوي المتميز ويقدرته على أن يتعلم منذ اليوم الأول أهم دروس العملية التعليمية برمتها ، وهو جماعيتها وشموليتها وتعاونيتها . « منذ تلك اللحظة صرت أتعلم من التسلايد أكثر مما أتعلم من المعلمين » . كما أن مسيرته التعليمية بعده تضع عنف بدايات الاستقلال العفوي وفوضاه الشعبية تلك ، في مواجهة سعي الراوي المنظم لتحقيق استقلاله الشخصي والمعرفي معا ، وتوطيد سلامه الذاتي مع المكان ، واستيعاب العالم ، وإعادة إنتاجه في صيغ جديدة .

في الفصول الثلاثة التالية تفتح بعض جوانب العرائش للراوي وتقدم له تنوعات أخرى على شخصيات القاع الاجتماعي التي عرفها في حياته السابقة ، كأنما يجذبه الماضي باستمرار إلى دائرته المغوية ليختبر مدى قدرته على مقاومة السقوط فيه من جديد . لكن رغم ثائل التنوعات فإن تجربة التحصيل المعرفي تلف كل شيء في مناخها المحفز للوعي ، وتكسب التفاصيل القديمة دلالات جديدة ومغايرة . فلم يعد الراوي هذا الإنسان العفوي الذي يستجيب للمواقف بجسده وإنفعالاته ، وإنما بدأ كل شيء يمر عبر عقل يقظ يستشرف عواقب الأمور . فعندما ضربه المدرس حتى أدمى أذنه لم يستجب للموقف بالعنف الجسدي المضاد كما فعل أكثر من مرة في (الحيز الحافى) ، ولكن إعادة وزن الأمور وتقدير عواقبها : « لمست أذن الدامية . استسكار في نظرات رفقاء . تآزروا معي صاغرين . فكرت أن أنهض وأرجمي عليه . أن أتناطح معه كما كنت أفعل في تطوان أو طنجة في المشاجرات حتى ولو انهزمت . أن تتعارك حتى يثور أحدنا . أن أحاول عض أذنه الحمارية حتى أبتريها وأبصقها في وجهه . لكن سيكون آخر يوم لي في المدرسة . سأترك أذن الحمار لأسنان الحمير » .

وينطوي هذا القرار الأخير على مجموعة من الدلالات الهامة ، أقلها أنه (عندما لجأ إلى تلك الصورة الاستعارية برنتها التهكمية عن أذن الحمار وأسنان الحمير) قد حاول التهوين من

مشروطا بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون فعاقة ، كما عاف « كثر » حينما سقطت في يده آخر الليل ثمرة ناضجة ولكنها معطوبة مخمورة . وانشغل بحب « ربيعة » الحبسى المرح الذى لا موت فيه ولا جنون ، حتى عاد من جديد إلى العرائش مع بداية العام الدراسى الجديد . وفى العرائش بدأ يعرف أنواعا أخرى من العواطف مثل عاطفته الأبوية نحو « سلوى » طفلة فطيمة التى تعدت في مستوى من مستويات الدلالة في النص معادلا آخر له ، فهي خضراء الدمن وهو « زهرة بلا رائحة » ، ومثل صديقه الكفيف « المختار الحداد » العذرى لمعشوقته البتول ، وصداقة حميد وسعيدة وعائشة التى تنتمى إلى العالم القديم أكثر من انتمائها إلى عالم الصورات الجديدة والشاعر البكر . وأصابع نهاية الأسبوع الحلوة التى يصطحب فيها سلوى للزهوة ثم يذاكرها دروسها ، ومشاعر القلق عليها عندما مرضت . بل لقد استيقظت فيه مشاعر البتوة نحو أمه عندما أدخلوها المستشفى بعد إصابتها بمرض السل ، فقرر أن يعودها في تطوان . كما اكتشف أهمية قلرة حميد على أن يبدأ دائما من جديد « إنه دائما مستعد أن يبدأ حياة جديدة . لا يتعلق بشيء » . في نظر كل شيء هش قابل للسقوط والانكسار ، « كأنه يترك عبر هذا الاكتشاف فقدان التدرجى لتلك القدرة القديمة المدهشة .

طنجة : مركز العالم ومداره :

حينما يعود الراوى إلى تطوان بنفس عليه التفسيرى ، صديقه القديم ، ما حققه من تعليم ، رغم نجاحه التجارى ، فيزداد تقديره لقيمة ما أنجزه ، خاصة بعدما يعرف بسجن عبد السلام وهرب السبناوى : رقيقى الصلصلة القديمة . إن عودة النص إلى تطوان لم تكن إذن لعمادة الأم المريضة فحسب ، وإنما للمقابلة بين حاضري الراوى وحاضري لم يسلكوا الدرب الذى اختاره ، أو بالأحرى صورته في المرأة لو لم يبدأ رحلته مع الوعى والتعليم ، وبالإضافة إلى هذا كله ، لتأكيد استمرار الصراع مع الأب ، والإجهاد التدريجى على سلطته الفاشسة ، حتى لا يظن أحد به الظنون حينما ينعتى لعواطف السلطة في المعهد بالرغم من أنه لم يقبلها أبدا في داخله : « في القسم الداخل لم أشعر أنني أعيش في امتياز . السرير نظيف . الأكل أجود من

إلغاء فاعليتها في الحاضر . وينبع اعتناقه الإرادى لها من وعى برفض هذا العالم للدخلاء عليه ، ومن هنا فإنه ليس اعتناقا تطوعيا فحسب ، ولكنه اعتناق موقوت كذلك .

وكان لابد من تأكيد هذا التحرر من اللغة الوجودية القديمة قبل العودة من جديد إلى طنجة « ليعنى بها جفا كلانا الآخر » بعد أن أنجز مرحلة ، ونجح في امتحان الالتحاق بالتعليم الثانوى ، لأنه يمارس في طنجة الكثير من الأعمال التى تنتمى من حيث مظهرها إلى ممارسات الماضى ، ولكنها تختلف من حيث الوقع والمخبر . التجارة في بيع الساعات الزائفة في الميناء ، أو التردد على دور البغاء ، أو مصلحة بعض رموز الماضى ، وغير ذلك من التجارب القديمة التى تصب الآن في مجرى جديد هو مجرى « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » . فتجربة هذا العناد الجديد الذى لوعته به « كثر » من تجارب الحب الرقيقة والجديدة على عالم هذه السيرة الذاتية . وهى تجربة يؤكد مسارها المتفرد أن الراوى قد بلغ درجة من النضج نسمو بالحلب فوق الرغبة الطارئة . وأنه وقد تحرر من حاجة الجسد الأساسية البسيطة بدأ يبحث عن إشباع حاجات عاطفية وروحية أعمق ، وخاصة حينما يعرف أن « كثر » تبحث هى الأخرى عن حب حقيقى . ولذلك ما إن متاح له فرصة الانفراد بكنزة في إحدى الليالى ، بعد أن عادت إلى الفندق مخمورة ، حتى يرتفع عن انتهاز تلك الفرصة ، ويعاملها بطريقة لا تنم عن احترامه لها فحسب ، وإنما تنمى كذلك باحترامه العميق لنفسه وإنسانيته .

وتبدأ بعد ذلك عملية المراجعة المكانيّة في النص بين طنجة وغيرها من فضاءات التعليم والعمل من العرائش إلى تطوان وغيرها ، وتبدأ أيضا عملية اكتشاف جوانب جديدة أخرى من جوانب حياة هذه المدينة المغوية . فإذا كانت طنجة في الماضى هى فضاء إشباع حاجات الجسد الذى طالما عانى من الحرمان ، فقد بدأت تكشف عن قدرتها على إشباع حاجات الروح . وبدأ القلب يهفو فيها إلى الحب الحبسى لا العاطفى ، فلا تنس أننا في طنجة ! وما أدراك ما طنجة ! وأن الراوى يقرب يانه لا يعرف ما « الحب الحقيقى » . اشترى بعض كتب المنفلوطى وجبران ومى زيادة حتى يتعلم منها ماهية الحب الحقيقى ، فوجده

مطعم المدرسة الابتدائية. لكن طاعة قانون الداخلية الصارم بولد في نفسى توترا شيبها ببحوان في قصص » .

كما أن تعريجه على طنجة قبل العودة مرة أخرى إلى العرائش لم يكن للمداواة من السيلان الذى أصابه نتيجة نومه مع المرأة التى جلبها له التفرسيق ، وإنما كما سيتأكد لنا كلما توغلنا فى النص لتأسيس طنجة محورا لعالمه الجديد ، كما كانت هى مجال عالمه القديم ، ولتوحد فى فضائها الجامع للمتناقضات تفاصيل الحياتين ، ودلالات العالمين . إنها محطة لا بد منها عند كل منعطف من منعطفات الرحلة . صحيح أن تطوان هى الأخرى محطة يتركز التعرّيج عليها ، بل يعود إليها عندما ينبجح فى مباداة الدخول إلى مدرسة المعلمين ، إلا أن العودة إلى طنجة تكتسب دائما معانها مغايرة ودلالات أوسع . فهو يدرك أن صورة تطوان التى يرسمها فى سيرته أجمل من حقيقتها ، لأن قدرة الفن على استعادة الواقع تضفى عليه الكثير من الجمال كما يقول شكوى للمستشرق اليابانى نوتاهارا : لكنه يعنى فى الوقت نفسه أن هذا ليس هو الحال مع طنجة ، لأن طنجة تظل أجمل من كل صورها واعتقد . ولأن العودة إلى تطوان أو العرائش أو غيرها من فضاءات العالم القديم ليست عودة محسولة على أجنحة الحنين فحسب ، ولكنها عودة تنغى تأكيد انفلاته من هذه الفضاءات وتكريس نجاته من أنشودة الحياة فيها . فحينما يعود إلى تطوان يؤكد لنا نجاته من مصير عبد السلام والسبساوى وحتى التفرسيق لو بقى فيها . ولما يرجع إلى العرائش يكون ذلك لتأكيد أنه لو بقى فيها لطرده كما طرد حميد من الهري أو لفقد حبيبته كما تزوجت بتول مختار .

لكن العودة إلى طنجة شئ آخر . إنه يذكرها ويفتقدوا وهو فى غيرها من الأماكن ، حتى وهو فى مراتع الصبا ومواقف الذكريات يبتف : « لو كنت فى طنجة لما أحسست بهذا الفراغ الممل . هناك أستطيع أن أولد من أكثر الأيام كتابة وعزوا بعض المتع . العزلة هناك حرة لها مذاق التوت البرى . وهنا مفروضة ولها مذاق الخنظل » . طنجة هى مركز العالم بالنسبة لهذه السيرة الذاتية ، وألفتها والسيطرة عليها هى غايتها . فاكتشاف فضاء مدينة طنجة ، ومعرفته الحميمة ، والارتباط الوثيق به ، رديف التحرر فى هذا النص وليس بلى حال من الأحوال

اكتشافا لسجن جديد . ففى النص مجموعة كبيرة من الفضاءات التى يخبرها الراوى وعاش فيها لعتته وسجنه ، وارتبطت بمرحلة أو أكثر من مراحل حياته المعاصرة الثرية تلك . ولكن اختياره لمدينة طنجة لارتباط بها والتغنى بها وإكسابها هذه الأبعاد الأسطورية المتعددة التى تجتمع كلها فى قصيدة النص أو فصله الأخير هو تأكيد لحرية التى صاغت كل تفاصيل هذه التجربة الحياتية الشيقة . طنجة هى مدينة أهم تجريتين فى حياته : تجربته مع الجنس وتجربته مع المعرفة والكتابة . فإذا عدنا إلى تجارب الجنس المتوهجة فى هذا النص سنجد أنها كلها تدور فى هذه المدينة الأسرة ، بينما تصيبه تجارب الجنس خارجها بالمرض أو الغثيان . وكل تجارب الكتابة تنبع منها وترتد إليها فى الوقت نفسه . صحيح أن موجهه الأول فى عالم الكتابة كان الأديب محمد الصباغ فى تطوان ، إلا أن انطلاقاته المعرفية الحقة ارتبطت كلها بطنجة . كما أن أول عمل له بعد انتهاء تدريبه بمدرسة المعلمين بتطوان ، كان هو الآخر بطنجة بمدرسة الحى الجديد للبنين والبنات ، وأول سكن له بالمعنى الحقيق لهذا الاسم كان فى فال فلورى بها كذلك . فإذا كانت طنجة هى مدينة اللذة والحرام والعف ، فقد نال شكوى نصيبه وزيادة من لذائذها وحرامها وعنفها ، وأحال تجاربه مع ثالث المدينة إلى دروب للحرية ، تقترب به كل تجربة من تجارب هذا الثالث خطوة أخرى من جوهر التحرر .

علوة على هذا كله فإن النص يعد فى مستوى من المستويات قراءة للتاريخ السرى لطنجة بمواخيرها وحنانها وإسارات الأجانب فيها ، والتاريخ الشفهى لثقافتها التحتية ولروادها من ضغاليك المغرب والعالم معا ، وسجل تحولاتها وأوجاع بينها . ولا يمكن الفصل فى هذا المجال بين تحولات المدينة وتحولات الراوى ، فقد اندغم كل منهما فى الآخر ، وأصبح ابن الحانات والليل يجب ليل بيته فيها لا ليل الخمارات ، وصباح الجبل والبحر لا صباح الشوارع اللاهة ، والمقاهى التى تنتظر أول المستهلكين . فيها قرأ هاينريش هاين وعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلر وشيللى وكيتس ويرون وثورو وفروست . كما اكتشف سارتر وروسو وروائع الشعر الإسبان وحياة فان جوخ ، كل العلامات الهامة فى رحلته الثرية مع الأدب ومع المعرفة ، وفيها أيضا واجه الجنون والانهارات العصبية وعرف

لكن الراوى الذى عاش فيها هوية سقوطه استطاع أن يجبا فيها كذلك طوقس تحرره .

المراوحات الزمنية واستراتيجيات التناص :

ويكشف هذا التحرر عن نفسه في أحداث هذه السيرة الذاتية الشائقة في الوقت الذى يسفر عن حقيقته عبر بيتها النصية . ويكشف استخدام هذا النص الشائق للزمن عن تسلل آليات هذا التحرر إلى كل جزئيات العمل وتلبسها لمختلف استراتيجياته . فمع أنه يبدو للوهلة الأولى أن النص يلتزم بالتسلسل الزمني في تعاقبه وتسايمه ، إلا أن النظرة المتفحصة ستكتشف أن هنالك الكثير من المراوحات البندولية في حركة الزمن فيه ، والكثير من القفزات إلى المستقبل . فنحن نعرف أن الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية كتب في أواخر الستينيات أو مطلع السبعينيات ، وأن الجزء الثانى كتب عام ٩١/٩٠ . ومن هنا فإن الكتابة في الجزأين تتم بمنطق الزمن المستعاد . لكن هذا المنطق وإن سيطر على معظم أجزاء (الجزء الحالى) تعرض لعدد من التحولات في (الشطار) التى ازداد فيها وعى النص بنصته كما ذكرت . وأصبح استخدام النص للزمن يخضع لسيطرة الراوى على مادته وأولويات ترتيبها ، أكثر مما يخضع للتسلسل الزمني نفسه . ولأن موضوع الجزء الثانى هو الميلاد والاحتفال بقيمة الرعى والحياة ، فقد انتابت هذه الاستراتيجية في التعامل مع الزمن كل الحالات التى ورد فيها ذكر الموت في النص . إذ يقدم لنا موت الأب في عام ٧٩ قبل ٢٣ عاما من حدوثه ، وكذلك موت صديقه الأعمى المختار بعملية جراحية عام ٧٤ قبل حدوثه بوقت طويل ، وموت الأم عام ٨٤ وتدون التاريخ باليوم قبل سنوات عديدة من حدوثه . وهذا الاستباق المتعمد للموت ينفي أثره المفاجئ عند حدوثه ، ويقلل من تأثيره السلبي على عالم النص . كما أنه لجأ في القسم الأخير من (الشطار) إلى حيلة تثبيت الزمن أو إيقاف سريانه ، ليقدم لنا تلك الصور الشائقة عن العديد من الشخصيات التى تكسب المدينة بعدها الإنسانى الشامل ، حيث لا تستوعب أبناء المغرب وحدهم ، وإنما أعناق من الترويج حتى الشاطئ الإسبانى المقابل .

وتكشف آليات التحرر عن نفسها عبر استراتيجيات التناص في الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى الذى يجتوى الكثير

سلام الروح لما اكتشف مر المكان . وفيها أيضا صاغ حلمه المستحيل عن المرأة المستحيلة . « إن المرأة التى أعيش معها إذا لم تجعلني أعرف عن كل النساء ، فليست هى المرأة التى ينبغى لي أن أعيش معها . ينبغى لها أن تكون هى كل النساء . وكل النساء لسن هى . ينبغى لي أن أميزها في الظلام حتى وإن تكن بين جمهرة من النساء . إذا انطفأت الشموع يضيء كلانا الآخر . إذا حجبونا بستر سميك أراها وتراني . المرأة النور الحارق . المرأة الشفافة » . وفيها بدأ يعرف نماذج مثيرة من الأجانب الذين وجدوا فيها ضالتهم . كتاب وشعراء وفنانون ، ألقت الحياة بقواربهم في مينائها فقرر بعضهم ألا حياة بعدها . ونساء إسبانيات فقدن أزواجهن في اجتياح فرانكو لإسبانيا فبحثن إليها تهنئته جراحهن ، ويهددن جراح عشاقها الدائمين .

وتوشك الفصول العشرة الأخيرة أن تكون دراسة شائقة في جغرافيا هذه المدينة البشرية ، وأركيولوجيا تراكمات العابرين فيها من الأجانب والشعراء والمحيطين ، ومن الأحداث والمآسى والأعمال . وتبلغ هذه ذروتها في قصيدة النص الأخيرة « طنجيس » التى تلخص كل تجربة الراوى فيها ، وتوطد أواخر حلوله في تواريخها معا ، تصالحه معها ، اندغامه فيها ، وحلولها فيه .

يكون عنك أن طينة الخلاص منك ،

وأن نوحا فيك قد نفيا الأمان ،

وأنه حمامة أو هدهد ،

وأنه غراب ،

وبين موجتين ،

تاسلت طنجة ملء زيد البحار

.....

يكون عن كنوزك القديمة :

أن الغزاة هربوا أوارها

يكون أن حلمك البعيد

يحيى عيجلان ويضئ راقعا .

عماور النفى الذى يحاصر المدى

هوية التيه الذى يبدأ حين تنتهى

هوية السقوط .

يستطع فهم كلمات الترجمة ، على إقامة علاقة إنسانية ثرية مع قطيعة دون أن يتبادل معها كلمة واحدة . وهى معارضة تخفى عن أى تعليق ، وتواجه منطق الكلمات الصعبة ، بمنطق الحياة اليسير . وبهذا المنطق نفسه يقدم لنا كذلك (ليل المريضة فى العراق) لزمكى مبارك التى جاءها بها المختار كذلك ليفت عبر قراءتها عن هيامه بالبتول ، وليحى عبرها تقاليد الحب العذرى القديمة .

لكن التعامل مع النصوص الأجنبية يختلف كثيرا من حيث المنهج والموقف معا . فعندما تبدأ رحلته معها ، طالباً فى مدرسة المعلمين بتطوان ، ويتوجه من « الأديب » محمد الصباغ ، الذى يقف إلى عالم النص لا باعتباره واحداً من الشخصيات التى يعرفها الراوى عن حق ، ويتعامل معها مع مَنْ يتعامل من بقية خلق الله ، وإنما باعتباره مثالا مرغى وتجسيدا لمنطق متعال على النواقع إلى حد ما ، ويلوذة لرغبة تستهوى الراوى فى أن يكونها . إنه نموذج للرغبة والوسيط معا فى أطروحة جبرار الشبيرة عن الرغبة المثلثة^(٣٧) . لذلك فإن كل ما يوجهه إليه من قراءات فى الشعر الإشباني خاصة من أنطونيو ومانويل ماحادور ورافاييل البيرق وبابلو نيرودا وجابريللا ميسيرال والكسندر فيشيتس وغيرهم يحتل مكانة توشك أن تكون فوق مستوى أى نقد . ليس فقط لأنه غير مؤهل لنقد أشعارهم ، ما دفعه الانتقار إلى هذا التأهيل عن نقد غيرهم ، وإنما لأن انتماءهم إلى عالم الرغبة المثلثة يحميهم من أى نقد . واستحوذ الرغبة عليه هو الذى يجعله يستنكر تحقّقها عندما تبدأ بوادر هذا التحقق وينشر أولى أعماله . قطعة مثرية بعنوان « جدول حى » وهو عنوان ينتمى إلى عالم مى وجبران والمنفلوطى الذين أشبههم نقداً . لكن المهم هو أن النص يقدم هذا التحقق من خلال الذات التى لا تزال تشتهى الرغبة : « دوخى الفرح وسكرت احتفالا بموهبتي الأدبية الدفينة . اشترت أعدادا كبيرة وزعتها على رفقاى المتدربين لأشعرهم بأهميتى بينهم . فكثرت : ابن الكوخ والمزيلة البشرية يكتب أدبا وينشر » . هذه الدهشة من الذات لا تخلق مسافة بينها وبين الرغبة فحسب ، وإنما تنفى هذه الذات عن ذاتها إلى حد ما .

وتؤكد هذه الفجوة بعد زيارته لمحمد الصباغ . « صحبت محمد الصباغ إلى منزله فى المدينة القديمة . حجرة إنسان متعبد

من الإحالات النصية ، فـ (الشطار) كلها مكرسة فى بعد من أبعادها لرحلة الراوى مع الوعى والعرفه ، وتحرره من قيود الجمل التى ربطته بلغة أبناء القاع الاجتماعى من البهولة والمشردين والسراق . لكن الكثير من تلك الإحالات النصية لا ترد ، ككل شىء فى عالم هذه السيرة المحكومة بمنطق صارم ، لمجرد التباهى بالعرفه ، وإنما من خلال إدغام العرفه فى تجربة الحياة ذاتها وجعلها بعدا أساسيا فيها . فحينما تجربه ربيعة بأن كنزة تبحث عن الحب الحقيقى يشتري بعض كتب المنفلوطى وجبران خليل جبران ومى زيادة ، ويقرأها لأنه سمع هؤلاء الكتاب يكتبون عن الحب المثالى : الحب الحقيقى . لكنه سرعان ما يتصرف عنها ويقول : « وجدت بعض الغزاه فيها يقول المنفلوطى وجبران ومى . لكنه حب مشروط بالمولت أو الحزن الأبدى أو الجنون » . ومن خلال هذه الملاحظة المقتضبة ، وانصراف الراوى عن تجربة عناد كنزة إلى تلك العلاقة الإنسانية والحسية معا مع ربيعة ، نعرف رأيه الحقيقى فى تلك النصوص وفى الحب الذى تحدث عنه . وهذا أيضا ما نجده فى بقية الإحالات النصية الأخرى .

فعندما أخرج له المختار الكفيف من تحت جلبابه ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) هوجو ومده له وهو يقول : « هذا عمل عظيم ، أحسن ما يمكن لنا أن نقرأه » . يكشف لنا النص بمنهج مماثل عن رأيه فيه :

« طلبنا قهوتين بالحليب . أخذت أقرأ له . معظم الكلمات لم أكن أفهمها . ألفاظ غريبة صعب على نطقها . المختار يعرف معنى كل الكلمات تقريبا . فى مشرب القهوة كانت هناك امرأة تشرب مع جماعة من الإشبانيين . تضحك كثيرا يغازلها ثلاثة . بين لحظة وأخرى تنظر إلى . ابتسامتها مشرقة . بادلتها ابتسامتها الوديمة . ماذا يغامرهما ؟ فكرت أن للنساء نزواتهن . وضع النادل القهوتين وقال : القهوتان على حساب السيدة عظيمة » .

هنا ، يقيم النص معارضة مباشرة بين النص والواقعى : بين ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) ولقبتها القاموسية القديمة التى يصعب عليه فهمها ، وبين قدرة الراوى نفسه ، الذى لم

واكتسبت من خلال التحولات التي حققت لها هذه المباحرة حق تعريتها ونقدها . وهذه « الأنا » الماضية في وحدتها التي تخلت عنها « أنا » الحاضر فيها هي أكثر أشكال الوحدة نقاء ، لأنها وحدة الذات التي تخلت عنها ذاتها المتحولة . هنا نعود إلى نقطة البداية التي انطلقنا منها ، إلى الموقف الذي أنتج هذه السيرة . لنجد أنفسنا بلإزاء « أنا » الحاضر المتمثلة في محمد شكرى صديق الكتاب والفنانين والمثقفين ، والرحلة الطويلة التي قطعها بعيدا عن « أنا » الماضي ، عن الطفل ، الجامع ، الجاهل ، الفقير ، المشرد ، والتي تبرر ما أدخلته هذه الرحلة عليه من تحولات دعوة الناشر له لكتابتها .

لذا لم تصبح السيرة الذاتية نوعاً من استعادة هذه الأنا المتركة التي تنتمي بحكم تباعد المسافة بين الاثنين إلى ماضٍ سحيق ، وإنما إلى عالم مغاير كلي ، تبدو فيه « أنا » الماضي خاصة في عزلتها ، وغريبتها ، بل حتى أجنبيتها عن « أنا » الحاضر ، وخاصة في (الحزب الخافي) ، هي سر نجاح هذا الجزء في عزول عن (الشطار) التي تقيم جسرا بين الأنا - الماضي والأنا - الحاضر . « لأن الماضي هو في الوقت نفسه موضوع الحنين وبجبال المفارقة . بينما يستحيل الحاضر دفعة واحدة إلى مجرد حالة من التدهور الأخلاقي والتفوق العقلي في وقت واحد » (٢٩) . وهذه المفارقة بين الحاضر والماضي هي السر في حيوية سيرة محمد شكرى الذاتية التي استحالت فيها الاختلاف بين أنا - الحاضر وأنا - الماضي إلى نماذج بين عالمين قيميين وتاريخيين وإنسانيين معا . وهي التي حددت طبيعة الخطاب السردى ونوعية أسلوبه . ف لغة النص البسيطة ، وأسلوبه الحاد الجارح المباشر ، لا يقيم حاجزاً ، كما تفعل اللغة الأدبية الزاوية بصقلها لتراكيبها ود - أدبيتها ، بين الماضي المروى وحاضر الموقف السردى ، وإنما تتغيا الإجهاز على هذا الحاجز ، وتعي أن مباشرتها وبساطة أسلوبها هي وسيلتها للتخلص من فرض أبعاد الأسلوب الأدبي المختلفة لحركيتها وجماليتها على السرد بطريقة تؤثر على الرسالة ذاتها . فتمه وعى واضح بأن أي أسلوب سردي مهما كانت طبيعته سيهدف إلى خدمة مواضع الكتابة السردية أكثر من اهتمامه بعملية استعادة صورة أنا - الماضي على حقيقتها . إنه أكثر من مجرد حاجز أو عقبة ، لأنه يستحيل إلى أداة تخوير وتزيين .

لننه . عنب وتفاح وأجاص في صينية . ضياء صاحب يعمر صمنا شاعريا . شويان ، ليليات مايوركا وقراءة رسائل ميخائيل نعيمة إليه . خرجت من عنده متمنيا أن يكون عندي بيت مترشح مثله . . لكنه من طينة وأنا من طينة . إنها الفجوة بين الواقع والمثال ، بين الذات والرغبة التي تكتسب قيمتها من بقائها دائمة في نطاق الرغبة دون أمل في التحقق . ولهذا كله دخل في تلك الازدواجية في التعامل مع النصوص العربية بعبارة ومنطلق مغاير لذلك الذي يقدم به النصوص الأجنبية . ليس فقط لأن أجنبية النصوص الأجنبية تحميها من ضرورة الدخول في حوار مع الواقع ، ولكن أيضا لأنها تتيح له التعامل معها بمنهج انتقائي . « عرفت هاينريش هايني قبل أن أعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيل وكيتس وبايرون . عرفت أنا أحب إذن فأنا أحيا عند هايني ، قبل أن أعرف أنا أفكر إذن فأنا موجود عند ديكاوت . ثم جاء سارتر فأيقظ في مفهوم آخر : أنا ما هو أنا ، وليس أنا ما هو أنا » . وبهذا المنطق الانتقائي يختار من (السيمفونية الريفية) لأندريه جيد ، كيف ماتت جيرتود إنسانة ولم تمت مثل بيمية . وهو نفسه المنطق الذي يتعامل به مع الموسيقى والأغاني بما في ذلك أغاني عبد الوهاب وأم كلثوم القديمة وأسماهان وفريد الأطرش .

لغة الذات وخطاب التحرر :

ينطوي منطق السيرة الذاتية عامة على مصادرة أساسية نفترض أن « الأنا » الراهنة ، التي تكتب السيرة من منطق لحظتها وكيونيتها ، تختلف عن صورة هذه « الأنا نفسها » في الماضي . ذلك لأن « تحول الفرد الداخل ، وطبيعة هذا التحول النموذجية ، هي التي تبرر تزويدنا بموضوع للخطاب السردى تكون فيه الأنا هي الذات والموضوع معا . وهنا نكتشف حقيقة مهمة وهي أنه بسبب اختلاف أنا الماضي عن أنا الحاضر ، تستطيع أنا الحاضر أن تؤكد هذا الاختلاف بكل قدرتها المتميزة على معرفة ماضيها وحدها . فالراوى لا يصف ما حدث له في أوقات محددة من حياته فحسب ، وإنما قبل كل شيء ، كيف استطاع أن يكون ما هو عليه الآن مما كان عليه من قبل » (٣٨) . وهذا الاختلاف بين حاضر الأنا وماضيها هو الذي يبرر تعرية « أنا » الماضي التي بارحتها « أنا » الحاضر ،

الكتابة بضمير المتكلم المفرد والجمع ، فإن (الشطار) تضيف ، إلى هذين الضميرين ، ضمير الغائب في عدد من فصولها التي تؤكد أن تكون صورا قلمية صغيرة مثل « المروءة » أو « روساريو » أو « سارة » أو « عشق ما لا يمكن أن يكون » وغيرها . لكن النص لا يقدم هذه الصور التي تروى في أغلب الأحيان بضمير الغائب كأنها مقدمة وحدها . وإنما يقدمها من منظور الراوي ، ويمزج في بعضها بين الضميرين : الغائب والمتكلم . ويرواح بين هذه الصور القلمية التي تبدأ من فصلها الثاني « حين يفر السادة يموت العبيد » ، وبين خطاب الذات الاعترافي أو السردى بضمير المتكلم . ولا تقتصر ملامح التحور في (الشطار) على هذه المراحل وحدها ، وإنما تتجاوزها إلى بناء ذاكرة النص الداخلية بطريقة مغايرة لتلك التي أقام فيها النص تلك المزاوجة بين الذاتي والوطني في (الحيز الحافي) لأن علامات ذاكرة النص الداخلية ، التي كانت تقتصر في الماضي على الأحداث العامة والقومية ، استحوطت إلى علامات شخصية صرف ، توحى بأن كلا من الراوي والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر من المواضعات التقليدية معا .

لذلك . . حرصت ميرة محمد شكرى الذاتية في جزأها على تجنب الكثير من الاستراتيجيات النمائية الخاصة عادة لكاتب السيرة الذاتية من المذكرات إلى اليوميات . واهتم الخطاب السردى فيها بتقديم سرد مترابط تلعب فيه الحركة في المكان والزمن دورا أساسيا في إضفاء قدر من الوحدة والتماسك على البنية النصية ، وتؤكد من خلالها تفاصيل عملية التحور من القهر ، ثم طرح عملية التحور كلها في نهاية (الشطار) في أفق البنية الدائرية ، حيث تنتهي (الشطار) بالرجوع إلى لحظة تاريخية (عام ١٩٥٥) قبل لحظة بلدها مباشرة عام ١٩٥٦ ، لتؤكد من خلال تلك الدائرية استمرار عملية التحور وحمولتها . وقد تركت عملية الاهتمام بترابط السرد ميسما على البنية النصية التي جنحت في كثير من جوانبها إلى الروائية والتمثيل كما ذكرنا من قبل ، وأتاحت لنفسها حرية نسبية في الحركة بين الأزمنة والأمكنة ، لا تتوفر عادة لكاتب السيرة الذاتية التقليدية . وسنجد أن هذه الحرية قد أثرت أيضا على طبيعة الخطاب السردى ذاته .

وإذا كان الخطاب السردى في (الحيز الحافي) يتراوح بين

الهوامش :

- (١) راجع شهادته « مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية » التي ألغاما في ملتقى الرواية في فاس في كتاب (الرواية العربية : واقع وآفاق) ، بيروت ، دار ابن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣٢١ .
- (٢) راجع مادة شطر في (لسان العرب) لأبن منظور ، (بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٥) ، ج ٤ ، ص ٤٠٩ .
- (٣) محمد وجب النجار ، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربى ، (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨١) .
- (٤) يذكر محمد وجب النجار ثمانية كتب أخرى حول هذا الموضوع كتبت قبل الجلاظ هذا ، منها كتاب في أشعار اللصوص وكتابان في الحبل ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٥) محمد وجب النجار ، المرجع السابق ، ص ٧ ، أ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٨ ، ٩ .

David Lodge, *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*,

(London: Edward Arnold, 1977), p. 25.

(٧) انظر :

(٨) نزيد من التفاصيل حول موضوع الحدأة وما بعد الحدأة راجع دراسة إيهاب حسن

Ithab Hassan, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, (Urbana, University of Illinois Press, 1975), pp. 39-59.

- (٩) راجع José Ortega Y Gasset, *The Dehumanization of Art: Other Essays on Art, Culture and Literature*, (Princeton, Princeton University Press, 1968), pp. 3-54.
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢ .
- M. M. Bakhtin: *Speech Genres & Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee, (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 10--59.
- (١١) في كتابه محمد برادة ، « الخبز الحافي : سيرة لقراءة الدوايت للغبية » ، مارس ١٩٨٣ ، مخطوطة قد تكون منشورة ، فقد حصلت على نصها من برادة نفسه .
- (١٢) انظر : M. M. Bakhtin, op. cit., p. 18 .
- (١٣) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٤) Stephen Spender, *Confessions and Autobiography*, in James Olney (edit) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980), p. 117.
- (١٥) المرجع السابق ، ص ٢١ ، ١٢ .
- (١٦) راجع دراسته Georges Gusdorf, (Conditions and Limits of Autobiography), in James Olney, op. cit., pp 28--48.
- (١٧) Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction de je*, (Revue française de psychanalyse 4 (1949).
- (١٨) Albert Stone, *Modern American Autobiography: Texts and Transactions*, in Paul John Eakin, *American Autobiography: Retrospect and Prospect*, (Madison, University of Wisconsin Press, 1991), p. 96.
- (١٩) في دراسته المعروفة Barret Mandel, *Full of Life Now*, in James Olney, op. cit., p. 49.
- (٢٠) انظر : (٢١) محمد شكري ، « الخبز الحافي » ، لندن ، دار الساقي للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ . وكل المتقطعات من « الخبز الحافي » من هذه الطبعة لذلك سأكتفي في النص بذكر أرقام الصفحات بعد كل استشهاد .
- (٢٢) Jean- Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, trans. Bernard Frechtman, (New York, Pantheon Books, 1963), pp. 1-2.
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٢ .
- (٢٤) محمد شكري ، « الشطار » ، لندن ، دار الساقي للنشر ، ١٩٩٢ ، كل الاستشهادات مأخوذة من مخطوطة الجزء الثاني من سيرة محمد شكري التي تصدر طبعها عن دار الساقي في الشهر القادم ، ولذلك ليس ثمة أرقام للصفحات بعد ، فلا معنى للإشارة هنا إلى أرقام صفحات المخطوطة لأنها ليست في يد القراء . وسيكون العمل في أيدي القارئ قبل صدور هذه الدراسة في (فصول) .
- (٢٥) جان بول سارتر ، المرجع السابق ، ص ١٩ .
- (٢٦) للمزيد من التفاصيل حول موضوع الرغبة المثلية والتي تتكون من الذات الرغبة ، والرغبة ، والوسيط الذي تحاول الذات اجتذائه لتحقيق رغبته
- (٢٧) Rene Gérard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, translated into English by Yvonne Freccero as *Deceit, Desire : and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965) .
- (٢٨) Jean Starobinski, *The Style of Autobiography* in Seymour Chatman (edit) *Literary Style: A Symposium*, (Oxford, Oxford University Press, 1971), p. 289.
- (٢٩) المرجع السابق ، ٢٩٣ .

رشيد ميموني*

أو نعمة الرقابة

عايدة أديب بامية

« سوف أمارس سياسة الإرهاب الثقافي بدون كلل . سأبدأ بدفع مرتبات مغرية لجيش من المراقبين يتميزون بالميكيفيلية والمراوغة . سيكلفون بالكشف عن المثقفين من كل نوع ، وستعرض على أولئك ثلاثة اختيارات ، الارتداد أو السكوت أو المنفى . سامنع التاريخ وسألغى هذه المادة الخطيرة من الدراسات الجامعية . سأحد تدريجيا من عدد الجرائد إلى أن تبقى جريدة واحدة فقط ، قد تُقرأ أو لا تُقرأ ، لكنها ستُزَم بتكرار ما تردده قبلها إذاعة محاطة باستمرار بالدبابات ، تذيع بكل ثقة نبأ انتشار ساء زرقاء في كامل أرجاء الوطن . سأوصد مداخل غرف آلات الإرسال الخاصة بوكالات الأنباء الأجنبية . سوف أنسى استيراد الكتب وسأترك الممثلين والسينمائيين ورجال المسرح عاطلين . سأصب اللعنة على جميع الكتاب الذين ينشرون أعمالهم في الخارج وسأضيق مخطوطات الذين يسعون لنشر كتبهم داخل البلاد »^(١) .

هكذا حدد « خمس وعشرون » في رواية (النهر المحوّل)^(٢) تصوّره لمهام وزير الثقافة في بلده . لكن هذا التصور كان إلى حد بعيد ، واقعا أجبر « رشيد ميموني » على نشر روايته خارج الجزائر .

إن قصة الأدب مع الرقابة قديمة قدم عمر الإنسان ، فرضت عليه من طرف سلطات متعددة ، دينية ومدنية . وكثيرا ما كان أثر الرقابة على الأدب سلبيا . خاصة إذا استكان لها ولجأ إلى المحاباة والتزلف خشية من المواجهة ، أو تراجّع عن مواقفه ليضمن استمراره .

* كاتب جزائري ، وُلد عام ١٩٤٥ في مدينة بوضواو القريبة من العاصمة . أنهى تعليمه الثانوي والجامعي في الجزائر ثم درس إدارة المؤسسات في كندا . يعمل الآن أستاذا في معهد للتربية حيث يدرس الاقتصاد في جامعة الجزائر . حصل في مايو ١٩٩١ على جائزة حسن الثامن للحكام الأربعة وهو عضو في المجلس الوطني للثقافة . يكتب رواياته باللغة الفرنسية .

العناصر الفنية البنائية والأساليب اللغوية حتى يمتزج المواطن المتفجرة في كتاباته ، أولاً لأنه كان قد بلغ مستوى جيداً من الفصح الفنى في هذه المرحلة ، فقد كان لاتباعه الجديد دور فعال في إخراج رواياته من حيز الابتدال والتكرار ؛ ذلك أن المواضيع التي أثارها في كتاباته سبقه إليها العديد من الكتاب الجزائريين . فالروايات قديمة لكن الراوى جديد . قديم هو موضوع صدام الحضارات وصراع الأجيال الذى تناوله مولود معمري في رواية (سيات العادل)^(٩) ، ومالك حدّاد في (التليذ والدرس)^(١٠) ؛ قديم أيضاً اهتمام القصصيين بالتطفل على حرب التحرير والوصوليين ، فقد صورهم الطاهر وطار في رواية (الزلزال)^(١١) ، وعبد الحميد بن هدوقة في (ربح الجنوب)^(١٢) ، وعبد ديب في (رقصة الملك)^(١٣) ، وأميا جبار في (القنابر الساذجة)^(١٤) . وما فنى الكتاب ، منذ بداية الثمانينيات ، في إثارة الصعوبات المعيشية في الجزائر مثل أزمة السكن ، وانقطاع المياه ، ونقص السواد الغذائية والدواء ، وصعوبة المواصلات ، والفساد الإدارى والمحابة ، وغيرها من النقص والعيوب الاجتماعية المنتشرة في البلاد^(١٥) . أما موضوع ازدواج اللغة في الجزائر ومعاناة اللغة العربية بين أبنائها فقد أثير حتى الملل ، وتكرر إلى درجة الكلال في اللقاءات الأدبية والفكرية وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، منذ السنوات الأولى للاستقلال^(١٦) .

وكان رشيد ميمون قد نفخ روحاً جديدة في عالم قلبهم من خلال أساليب فنية مبتكرة . وكان أسلوب التجرد من أقوى الدعائم التي اعتمد عليها في كتاباته متأثراً بالروايات « جوستاف فلوير » في روايته (مذام بوقارى)^(١٧) حيث وصل إلى مرحلة الجنون ، . . . جنون الصياغة وجنون التعبير ، على حد تعبير « رولان بارت »^(١٨) . فقد انتشل « فلوير » أيضاً بالبحث عن وسيلة للتغلب على قيود الرقابة بدون التضحية بمواقفه وآرائه .

إعادة كتابة التاريخ

تبرز روايات « ميمون » رغبة شديدة في إعادة كتابة التاريخ لتوضيح ما خفى منه قماشياً مع السياسة الرسمية ورغبة الحكام في التعتيم على الأحداث أو حلف الكثير منها . ويندفع الكاتب

لقد عانى الأدب العربى من قيود الرقابة في عهد الاستعمار. لكن تسلط المحتل لم يمنع دائماً من حرية الفكر لما للإنسان من قدرة للتغلب على الصعوبات وإبتداع وسائل التحايل والتهرب . ولا شك أن الأدب فقد الكثير حين تسلطت الرقابة عليه واستفحلت حتى أودت بحياة الكتاب أو أوقفت إنتاجهم إما بالنفى أو السجن ؛ وقائمة الضحايا طويلة^(١٩) .

وقد اعتمد العديد من الكتاب على الأساليب الفنية المروغة والوسائل البلاغية والبنائية المختلفة للتحايل على الرقابة وتسريب آراء ومواقف « ثورية » أو متعارضة مع السلطة الحاكمة . فصبوا أفكارهم في إسطارات وقوالب متنوعة منها الحلم ، والحكاية الشعبية الخيالية ، والأسطورة ؛ كما تضاعف اعتمادهم على الصور البلاغية من استعارة ورمز وتجريد وتورية ، ولبأوا إلى السخرية والدعابة للإنفلات من قيود الرقابة . ومن المفارقات الغريبة أن الرقابة على الأدب أسهمت في كثير من الأحيان في تنمية عملية الخلق والإبداع ، وحفز قدرات الأدباء ، قماشياً مع المثل القائل : إن الحاجة أم الاختراع .

ورشيد ميمون أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية ، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة ، إذ شحذت موهبته الإبداعية وصقلت فنيات التعبير عنده^(٢٠) . وتبرز رواياته التطور الذى طرأ عليها نتيجة لتدخل الرقابة . فيبدو الفرق واضحاً بين ما نُشر منها في الجزائر وما نُشر في الخارج بعيداً عن عين الرقيب ، وإن كان الاختلاف يشمل أوجهاً فنية وفكرية متعددة مستطرق إليها فيما بعد ، فإن أكثر ما يميز الروايات التي نشرت في فرنسا هو ارتفاع النبذة وشدة اللهجة . فبعد الحمس في الروايتين الأولىين (سيكون الربيع أكثر جمالاً)^(٢١) و (سلامٌ نحيل)^(٢٢) ، صارت الكتابة صراعاً عالياً . واندفع الأسلوب في إيقاع سريع ، متحرراً من الفواصل ، ومكتفياً بالتلميح والإيجاز .

أما في مجال التقنيات فقد لجأ ميمون إلى وسائل متعددة أثرت كتاباته فنياً أكثر مما أفادته في خداع الرقابة ، بما أنه لجأ إلى دار نشر فرنسية لإصدار روايته الثالثة (النهر المَحُول)^(٢٣) بناء على نصيحة مراقب عسديك^(٢٤) . وسواء أبداع ميمون في تطويع

الصلق قبل كل شيء ، بدون التضحية بالمعطيات الفنية للعمل الروائي . أما خط الرواية السياسي فهو مسير للسياسة الرسمية للبلاد في تلك الحقبة التاريخية . لذا سلمت (سيكون الربيع أكثر جمالا) من مقص الرقيب على الرغم من بقائها حيصة الدار الوطنية للنشر والتوزيع سنوات طويلة (٢٥) .

استمر الكاتب في المسار نفسه ومن المنطلق الوطني نفسه في روايته الثانية (سلام نحياء) ، لكن الفترة التاريخية التي تناولها الكتاب كانت أكثر حساسية من سابقتها ، فتصدت لها الرقابة وحذفت منها ألفاظا اعتبرتها نابية أو ذات مضمون جنسي ، كما ألغت فصلا كاملا وصف أحداث انقلاب ١٩ يونيو ١٩٦٥ (٢٦) ، وإن كانت الأجزاء المحذوفة قد أحدثت بعض الجلل في التوازن السردى للرواية خاصة في نهايتها ، فقد كتبت في الواقع من منطلق ثقة ، وحملها الكاتب على ما يبدو كل أفكاره ومشاعره . ولا نشعر باستياء ميموني إلا من خلال العنوان الذي يحمل في أصله الفرنسي (Une Paix à Vivre) شيئا من القدرة وإحساسا بالجرية مع بداية تجربة سنوات الاستقلال . ولا غرابة في اختيار ميموني عنوان روايته الأخيرة Une Peine à Vivre على النسق نفسه ، مقيما هذه المقابلة بين موقفين . وإن كانا مختلفين فهما يوحيان بانعدام الحرية .

لقد ظلت رواية (سلام نحياء) ، على الرغم من نعل الرقابة ، تعبيراً عن آمال وأحلام وطموحات الشباب الجزائري في ظل حياة الاستقلال . لكنها أبرزت من جهة ، بداية عهد البيروقراطية وعجزها من خلال الإجراءات البوليسية التي عاشها طلاب دار المعلمين بعد مظاهرة الاحتجاج التي قاموا بها . كما كانت ، من جهة أخرى ، ناقوس الخطر الذي دق محذراً ميموني من سلطة الرقابة . ومن الواضح أن الكاتب اعتبر ، إذ إن روايته الثالثة (النهر المحول) تعتمد على العديد من وسائل التمويه الذي يلجأ إليه الروائيون للتخفيف من وقع موقعهم النقدي ، في أي مجال كان . فكانت هذه الرواية نقطة تحول في حياة رشيد ميموني الأدبية وبداية لجوئه لدار نشر فرنسية (٢٧) . أما فنيا فقد أبرزت قدرات وإمكانات مهولة عند الكاتب .

في تأدية مهمته بحمئة كانت ستؤدي به حتما إلى مواجهة مع السلطة التي يدينها . وجاء النداء في أولى رواياته . (سيكون الربيع أكثر جمالا) حيث سمع « مالك » هذا التعليق من والده : « أنتم ؟ سيقتم عليكم ، في يوم من الأيام ، إعادة صياغة التاريخ » (٢٨) . لتتابع روايات ميموني تروى الأحداث حسب رؤيته لها تحسبا من التاريخ لأن « التاريخ حقود » (٢٩) ، وكانت بمثابة تاريخ أدى لحقبة من حياته انكب على روايتها بصراحة متناهية ، يروى الأحداث بدون أن ينسبها إلى عالم الخيال أو الشر ، متوخيا الموضوعية بقدر الإمكان . فهو يضع كل فئة وكل فرد أمام مسؤولياته واختياراته التاريخية ، حتى تلك التي تحمسه هو مثل مسألة اللغة الفرنسية . فيطرح الموضوع بصراحة متناهية ، بعيداً عن الاعتذرات أو التبريرات لوجود هذا الجسم الغريب على أرض بلاده ، متخذاً موقف المراقب والمسجل وليس القاضي ، ينقل رسالة جيل إلى جيل في قالب مأساوي يظهر أبعاد تلك الاختيارات . فرواية (شرف القبيلة) (٣٠) على سبيل المثال تحصد ذروة أزمة الصراع اللغوي في الجزائر ، إذ يعجز الجيلان ، القديم والجديد ، عن التمازج ، فيقول أحدهما للآخر : « ستمعنى بدون أن تفهمي » (٣١) . وهذه الواقعية تضاعف من الجانب المأساوي للأحداث لأنها ليست مجرد « موت على الورق » (٣٢) كما هو الوضع في الروايات الاجتماعية .

الرقابة ، نقمة أم نعمة ؟

لو تتبعنا روايات رشيد ميموني حسب تسلسلها التاريخي تبيننا الفروق الهائلة في التركيب الفني ، بين أول رواية وآخر ما صدر له . أي (ألم نحياء) (٣٤) . لقد تميزت الرواية الأولى والثانية على الرغم من نضج بعدهما الفكري ببساطة تركيبها الفني والكثير من المباشرة والوضوح في سرد الأحداث . فقد اعتمدت (سيكون الربيع أكثر جمالا) على التحليل النفسي للشخصيات التي وضعتها الأحداث السياسية في مواقف متناقضة خلال حرب الاستقلال ، بينما قدم الكاتب وصفا مباشراً للأوضاع حينذاك . ويكاد يتحصر الرمز في عنوان الرواية الذي يرمز إلى فترة الاستقلال ، خاصة أن هذه الجملة كانت كلمة السريين أعضاء المقاومة . ومن الواضح أن الكاتب يرغب في إعادة كتابة تاريخ الجزائر بأسلوب فنان يتوخى

قسمين : قسم انخرط في طريق الفساد الإداري والأخلاقي خوفاً من بطش أصحاب السلطة أو خوفاً من الجاه . وقسم صغير حاد عن تلك الطريق ووجد شيئاً من الأمان في الغفلة أو حتى الجنون .

لقد وفق رشيد ميموني في اختيار هذا البطل « الميت الحي » لفضح الأوضاع في بلده . فوضعه ، من جهة ، أعطاه فرصة لمواجهة مواقف فاضحة ، وهو من جهة أخرى غير مسئول عن تصرفاته لجهله بالأوضاع التي آلت إليها البلاد . وفلسفة الكاتب تظهر بوضوح في الرواية عندما يوصي به « حرق جميع كتب التاريخ »^(٣٢) لأن الجهل بالأمور أفضل من معرفتها ، ألم يكن البطل سعيداً عندما كان فاقداً للذاكرته ، يزرع حديقة المستشفى ويعتق بأنزاهيرها ؟ ألم يبق مدعاه إلا بعد استرجاعه الذاكرة وسعيه للبحث عن ذويه . فهل يتحتم على الإنسان أن يعيش بناء على توصية (كنديد)^(٣٣) ، مكتفياً بزرع حديقته حتى يتجنب المعاناة والعذاب ؟

وتكثر أساليب الحذف والتجريد في رواية (النهر المحول) ، كما يكتبها الكاتب بالإيماء والتلميح لنقد الأوضاع ، مما أخرج الرواية من حيز الابتدال ، خاصة أنها تتناول موضوعاً قد استهلك . ولا يتخلو الكتاب من الدعابة المضحكة المبكية الناتجة عن عذوبة البطل وسذاجته لعدم معرفته بالأمور ، وهي وسيلة نقدية خفيفة الظل وقادرة على إصابة الهدف . والدعابة كما يراها رشيد ميموني « وسيلة انتقامية للتغلب على انعدام الحرية »^(٣٤) ، لذا « تزدهر » في المجتمعات غير الديمقراطية^(٣٥) ، كما لجأ الكاتب إلى التساؤل لكشف العديد من عيوب النظام الحاكم . وتسائلات البطل كثيرة تجاه الأوضاع مثل الأراضي الزراعية المهملة ، لاضحاً بذلك سياسة الإصلاح الزراعي ونفوس المسؤولين ، مبيناً مدى تسلل الفساد وانتشاره .

وما بطل (النهر المحول) إلا تاريخ الجزائر المشوه ، والتاريخ الذي يجسده هذا الإنسان الخائر في بحثه عن الحقيقة . وتبرز في هذه الرواية تحولات ميموني وتحسماته بشأن تاريخ بلده ، إذ يصور تزييف الأحداث وزيف المجتمع من خلال موقفه مع المجاهد العائد . ثم يعود ويفجر الموقف في مناجاة أستاذ

قد يصعب علينا إرجاع الإبداع الفنى الذى أخذ يتبلور في رواية (النهر المحول) إلى ضرورة التهرب من الرقابة أو إلى نضج فنى حققه الكاتب في مسار تطور أدبى طبيعى . ومهما يكن من الأمر فإننا أمام روائى مجتد ومجد .

ينقلنا الكاتب انطلاقاً من روايته (النهر المحول) إلى عالم يسوده التجرد ، ضبابى المعالم وبدون حدود ، أباطاله لا يحملون أساء ولا ملامح ، فهم أشبه ببطل رواية (الغرب) لآلير كامو . أما الأحداث فتقع في عالم قريب من عالم الحكايات الخيالية أو القصص الأسطورية ، توحى في كثير من الأحيان بالغربة ويجوز روايات العتب .

تقع رواية (النهر المحول) بين مقامة (حديث عيسى بن هشام)^(٣٦) للمولى وقصة (الشهداء) يعودون هذا الأسبوع^(٣٧) للطاهر وطار . فالبطل مجاهد قديم أصيب إصابة بالغة أفقدته الذاكرة لفترة طويلة . لكنه يسترجع ذاكرته ويعود إلى بلده التي حسبت في عداد الموتى . وبداية عذابه تكمن في محاولاته اليائسة لإثبات وجوده على قيد الحياة في بلد يبجل مجاهديه الأموات أكثر من مجاهديه الأحياء ، لأن من عاش منهم قد « ينش ذكرى »^(٣٨) ماضٍ يقبل الكثيرون دفته . ومن مفارقات الموقف الإشفاتي (Pathetic) بالنسبة للبطل ، عودته يوم احتفال بلده بإعادة دفن مجموعة من الشهداء . فظهوره فجأة أثار رعب أصحاب الضمائر القلقة التي تخشى أن « يوقظ الأشباح »^(٣٩) ، وإن كان الطاهر وطار قد أثار فزع الكثيرين بمجرد نشر إشاعة عودة الشهداء في قصته المذكورة أعلاه ، فميموني يرجع « شهيد » إلى عالم الأحياء ، ويضعه في مواجهة واقعي ينكره وعالم يتبله . ويتخبط البطل في محاولاته اليائسة بحثاً عن زوجته وابنه ، شاعراً بغربة أوضاع لم يتوقعها في بلد ضحى بمستقبله في سبيل استقلاله .

يلجأ البطل إلى أقرب الناس إليه ، إلى والده وعمه ثم زوجته ، بحثاً عن سند معنوى يخفف من محنته ، لكنهم يصدونه خوفاً من إدارة حاكمية ترأب وتعاقب بشكل عشوائى ، ويصبح عالمه بغربته أشبه بعالم روايات كافكا ، يتصرف أناس فيه بأسلوب أقرب إلى اللامعقول منه إلى المنطق . ويكتشف المجاهد العائد أن أهل بلده انقسموا إلى

التاريخ الذي أبعد من مركزه لقيامه بتدريس طلابه « الحدث الواضح والمحدد مجرداً من شوائب الاعتقادات أو الخرافات ... »^(٣٦) ، وإن كان أستاذ التاريخ يشير إلى تاريخ الاتحاد السوفيتي والانتقال الذي أطاح ببلينين . فالوازنة مع عملية « التصحيح الثوري » عام ١٩٦٥ واضحة تماماً والكاتب يدافع عن مبدأ الصدق ومواجهة الواقع ، رافضاً حذف الأحداث أو تجاهلها في عملية التاريخ . فهذا التفضيل لا ينجم علم التاريخ . وأفضل وسيلة لمواجهة الأحداث هي الشرح والتحليل لإظهار ضرورتها^(٣٧) .

ويحذر بنا هنا أن نساوهم عما إذا كانت تأملات أستاذ التاريخ حول الثورة البلشفية وتوظيفها الاستعاري للإشارة إلى عملية « التصحيح الثوري » في الجزائر ، بمثابة تعويض لذلك الفصل الذي حذفته الرقابة من رواية « سلام نحياء »^(٣٨) ! فقد جاء تحليل الكاتب صريحاً ، قوى اللهجة لم يتوان فيه عن التشكيك في شرعية السلطة الحاكمة آنذاك . وكان احتياط ميموني الوحيد في مستهل التعليق على الثورة الشيوعية هو إدانة المؤرخين على لسان أحد أفراد الشعب قائلا : « كل مؤرخ رجل يستحق القتل ... »^(٣٩) . لكن الكاتب يعبر عن احترامه العميق للمؤرخ عندما يشير إليه بكلمة « الإنسان » (L'Homme) بالحرف الكبير^(٤٠) .

ألوان من البشاعة :

تكرس رواية رشيد ميموني الرابعة ، (توميزا)^(٤١) البشاعة ، وتقابل بين بشاعة الشكل وبشاعة النفس لتبرز مساوئ الأخرية حين تتسلط على الإنسان ، وتتدرج من الإنسان العادي حتى تصل إلى مسئول الأمن « بتول » . أما في رواية ميموني الأخيرة (ألم نحياء) فهي تتجلى في قمة السلطة في البلاد « المارشاليسيم » .

وإن كان استياء ميموني مبنياً على الأوضاع السياسية والاجتماعية في بلده ، فهو يري من خلالها نمطاً إنسانياً شائعاً . لذا يبقى أبطاله بدون أسماء معروفة للقاريء ، يروون أحداث الرواية متحررين من الألقاب العائلية .

ويستأثر الكاتب في رواية (توميزا) غول إنساني ، عانى من القهر والعذاب في طفولته بدون ذنب ، مثلما حدث لبطل (ألم نحياء) ، فهو طريق الفرائض في مستشفى عام حيث نقل بعد حادث سيارة ألقده وعيه ، ومن ثم قدرته على الكلام . وإذا استرجع وعيه يستعيد ذكريات حياته منذ أن حملت به أمه . ويندفع سرد الأحداث كالسيل ، فهو ملهوف ، كأنه في سباق مع الزمن . والواقع أن « توميزا » شاهد صامت لعملية تزيف عملة أجنبية يقوم بها مسئول الشرطة « بتول » ، وما إن يشعر الأخير بنجاح سير التحقيق في أمر النقود المزيفة التي وجدت في سيارة « توميزا » يتابه الخوف من استرجاع المصائب القدرة على الكلام وكشف دور « بتول » في عملية التزيف ، فيقتله في المستشفى بمساعدة عرضة حتى يبدو موته طبيعياً .

وقد وفق الكاتب في اختيار شخصية الراوي وأوضاعه ؛ فهو شاهد صامت ، في حالة بين الإغواء والوعي . من الممكن أن تبرر قصته بكونها هذيان محموم . وهو في الوقت نفسه عليم بخفيا الأمور وتشعبات الفساد لأنه جزء من هذا النظام الاجتماعي والسياسي الفاسد ، الذي أوجده ، وهو صول ، ارتكب العديد من المخالفات وتورط في أعمال غير شرعية ، ولا أسف على موته . فسيرته التي يروها بكل صدق وصراحة لا تجعل القاريء يجه ولا تخلق أي تعاطف يثير شجونه عندما يلقى « توميزا » حتفه . وإذا يقابل الكاتب بين بشاعة تصرفات « توميزا » التي تبدو متناهية وبشاعة موقف رجل الشرطة « بتول » التي تفوقها ، ينجح في إبراز الغرض الأساسي في روايته ، أي إدانة السلطة .

يلجأ ميموني إلى تزامن الأحداث في روايته ، مستحضراً الماضي وعملاً بإياه مسئوليته في تشكيل شخصية « توميزا » لكنه لا يبرئ الحاضر من تشويه نفسية البطل الذي لم يفعل أكثر من مساهمة تصرفات الكثيرين بعد الاستقلال .

ومن الواضح أن رشيد ميموني يريد إثبات أكثر من نظرية في اختياره لشخصية « توميزا » . فقبح هذا الرجل النفسي والجسدي ناتج عن قبح المجتمع الذي سد أبواب الخير في وجهه . أما طفولته فهي رمز لنظام ظالم يدين الضحية ويترك المذنب بدون عقاب ، فلم يبق أمام هذا الإنسان الذي بُع

ووصل معظمهم إلى حل وسط يجمع بين الحضارتين : التقليدية والحديثة ، ويبقى على الحوار والتضام بين الجيل القديم والجيل الحديث . لكن الأوضاع تأخذ منحدرًا مأساويًا في (شرف القبيلة) لأنها تقطع الوصل بين الجيلين ، وتصور سيطرة الجيل الجديد على حساب الآباء والأجداد الذين أخذوا يفقدون حقوقهم بصورة تدريجية .

وقد تأزم الأمر على مستوى اللغة والسلطة . أما الأزمة الأولى فقد حلدها الراوي في بداية الكتاب إذ توجه إلى مستمعه ، أي إلى الجيل الشاب ، قائلا : « سنستمع إلى بدون أن نفهم كلامي . لقد بطل استعمال لفتنا ... »^(٤٥) . فهذا الجيل المجهذ هو جيل الكفاح وهو الذي حارب الاستعمار ليجد نفسه حبيس قصص وحكايات سرعان ما تنسأها الذاكرة . وهذا مصدر الأزمة الثانية ، إذ تزين جيل الآباء أن أبناءهم يتعاملون معهم مثلما كان يفعل المستعمر في السابق . ويتلخص موقفهم في هذه الجملة التي تحمل الكثير من المرارة ، إذ يتساءل أحدهم قائلا : « هل شرتم عمل المستعمر لتأخذوا مكانه ؟ »^(٤٦) . وكان المخاوف التي أثرت من طرف الكاتب في الروايتين الأولىين قد بدأت تتحقق أمام ناظره . وإذا كانت شخصيات يحيى حقي في (قنديل أم هاشم) وأبطال الطب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال) ودومة ودحامد قد حققوا نسبة من التعايش والتفاهم بين الفئتين ، فإن شخصيات (شرف القبيلة) قد وصلت إلى مرحلة مأساوية إذ يشرح الراوي الأوضاع قائلا : « وحق تعروا علينا سيتحتم عليكم في البداية حل رموز هجنتنا »^(٤٧) .

وتجسد بلدة الزيتون هذا الصراع المستميت بين الجيلين ، ومحاولات أهل المدينة ضد الغزو الخارجي والتغيرات التي غزت حياتها واستمالت أبنائها ، وقد أصابهم الضياع ونفسي التفكك في صفوفهم نتيجة هذه الحضارة الغازية ، فأغرستم بالتخل عن تراثهم فاستبدلوا ببنادقهم رمز القوة والكرامة ، وبسروجهم رمز الحرية والعزة ، آلات كهربية سخيفة .

لقد صَبَّ رشيد ميمون أحداث (شرف القبيلة) في إطار حكاية شعبية يرويها راوٍ مجهول . عناصر الأحداث التي سردّها . وهذا النوع من الأدب يفسح المجال أمام الأحداث

حتى من دخول الجامع إلا طريق الخداع والمراوغة . أما ألفاظه النابية وكلماته الفاضحة فتستأير شخصيته وتناسب مع مستواه الاجتماعي ، مما يسهل الأمر على الكاتب الذي يظهر ميلا واضحا للصراحة المتناهية والواقعية في سرد الأحداث . فأسلوبه قريب من أسلوب المدرسة الواقعية الفرنسية خاصة إميل زولا وصراحتة المقرزة .

وكان رشيد ميمون عاكفٌ على كشف أغوار النفس الإنسانية لمعرفة أسباب القسوة التي كثيراً ما تميز تصرفاتها . فهو يقدم تفسيراً حين يتساءل قائلا : « لأن الناس تنساء هم بهذه القسوة ؟ »^(٤٨) . لا تخفى علينا تعاسة « توميزا » الذي نبذه المجتمع لقمح شكله وأطلق عليه هذا الاسم العجيب ، لكننا نقف محتررين أمام قسوة « الماريشاليسيم » الأول ثم الثاني في رواية (ألم نحياه) . ونكاد نقرر أن أحد منابع التعاسة هي السلطة تلك التي يصفها « الماريشاليسيم » الأول بأنها « مرض »^(٤٩) . فالإنسان الملعَّب يعدَّب بدوره ولا أمل في الخلاص بما أن « الماريشاليسيم » المتجبر يعقبه آخر يفوقه جبروتا . أما « توميزا » فيفقد فرصة كشف فساد رجل الشرطة عندما وضحت له الحقيقة . لذا نسيطر على رواية (توميزا) روح التشاؤم لانعدام الأمل في الإصلاح ، فالبريء مثل التمرجي « إبراهيم » يموت ضحية الطمع ، والشعب يكذب بحثا عن حلول لحاجاته المادية مثل السكن والماء والوظيفة بينما المجتمع يعيش في ظل « نظام مُثَلَّه السىء دائماً من الأعلى »^(٥٠) .

إنّ (توميزا) عبرةٌ عن لوحة سوداء وصورة قائمة لمجتمع واقعي لم يتردد ميمون في تصويره بكل أبعاده . وما كثرة اعتماده على التلميح والاختصار في عملية السرد إلا وسيلة تناسب سرعة تدهور الأوضاع وضيق الفترة الزمنية التي تسبق تفجر الأحداث وانذار الحقيقة مع وفاة الراوي .

صراع الأجيال وصدام الحضارات :

يتناول رشيد ميمون موضوع صراع الأجيال في رواية (شرف القبيلة) حيث يصور التحول الكبير الذي طرأ على المجتمع الجزائري في الربع الأخير من القرن العشرين . وقد سبق أن عالج العديد من الروائيين العرب هذا الموضوع ،

مجالات الحياة كما تبرهن حادثة اللوحات التي أبرزت « الماريشاليسيم » في صورة أفضل بكثير من حقيقته^(٤٨) .

ويكاد الحاكم يغرق في دائرة الضياع لولا قوة الحب التي تبرز الجانب الإنساني في شخصيته ، « إذ إن داخل كل واحد منا يتعايش قابيل وهابيل »^(٤٩) ، والظروف الحياتية هي التي تدفع واحداً ليسيطر على الآخر .

وتنتهي رواية (ألم نحياه) إلى عالم التحليل النفسي للحكام المتجبرين لمعرفه دوافع تصرفاتهم ، بما أنها لا تغلب لهم السعادة ، بل على العكس من ذلك تحيطهم بتعاسة قاتلة . ويصل رشيد ميمون إلى استنتاج صريح به علناً في لقاء صحفي حيث قال إن « الإنسان السليم المتوازن لا يبحث عن السلطة »^(٥٠) ، وإلحاكم المتجبر يكون عادة وليد أحداث تعيسة في طفولته تدفعه « للانتقام من الحياة ومن أمثاله من الناس »^(٥١) ، باختصار إذن الحكام الطفلة أناس مرضى .

وقد سبق وبين ميمون آثار الطفولة التعيسة على بطل روايته (تومبيزا) وشخصية « عمر المبروك » في رواية (شرف القليلة) بكل منهما كان يبحث عن النسيان في دوامة التحكم في الآخرين .

إن استعراض عيوب الحكام ، السابقين منهم واللاحقين ، وتحليلها بهذه الصراحة والواقعية ، يضع رشيد ميمون في موقف حساس حتى إن كانت روايته قد نشرت في فرنسا ، فهو يعيش في الجزائر ويعمل فيها . لكنه يحتاط من أي محاولة للربط بين بطل (ألم نحياه) ورئيس الجمهورية في بلده بالابتعاد عن التحديد الجغرافي والتاريخي والسياسي ، « فالماريشاليسيم » مجهول الاسم والأصل ينتمي إلى جنس « النُور » (Gitan) المحترق . فوضاعة مولده تبرر غلاظة ألفاظه وتصرفاته وهو الذي يروي قصته ، يشكّلها على هواه ، فما زادت أو نقصت فيها مسؤوليته . وكيف لإنسان نشأ على السرقة والاحتيال والغش والخداع ، أن يكون صادقا ؟ ! أمّا زمن الرواية نفسها فهو تلك اللحظة الحرجة التي يقف فيها هذا الطاغية أمام فريق الإعدام ، منتظراً انطلاق الرصاصات القاتلة . وما هي إلا لحظات حتى يغادر هذا العالم بدون أن يحاسبه أي كان على

الغربة وشطحات الخيال ، مما يعطى الكاتب حرية في الحركة وتحرراً من القيود . وتكثر في الرواية المفارقات المضحكة والتعليقات الساخرة التي تصفى على الأحداث خفة عجيبة ، فيتحول الموقف من الجدل إلى الهزل ، ويغنى الطابع النقدي اللاذع الذي يميز أسلوب الكاتب . وهذه الطريقة في معالجة الموضوعات الحساسة أنجح من أسلوب النقد المباشر ، لأنها تحوّل القارئ من حذرهِ وتستدرجه بصورة لا شعورية إلى حيز الأفكار المتداولة في النص . وتعتمد الرواية ، في كثير من الأحيان ، على التصوير الكاريكاتوري لتبرز الشوائب والتصرفات الغريبة بأسلوب مبتكر بعيداً عن الوصف المفصل .

تعريف الحرية :

يصب رشيد ميمون انشغاله بمفهوم الحرية في روايته الأخيرة (ألم نحياه) . فها صعوبة العيش إلا استعالة التنفس بمعناه الرمزي أي استعالة الحرية التي تصل إلى أقصاها في أعلى المراكز الإدارية . وما رؤساء الدول أمثال « الماريشاليسيم » إلا سجناء أوضاع أو جلودها بأنفسهم ويحبس إرادتهم . وعندما نتعلم الحرية إلى هذا الحد ، يصبح الموت هو الخلاص الوحيد بل يصبح مصدر سعادة^(٥٢) .

ومن الواضح أن ميمون يؤمن بسياسة الابتعاد عن مراكز السلطة للاستمتاع بالحرية وتذوق السعادة . فيتحول مع بطله في مدن ساحلية يغتسل في بحرهما ويتدفأ بشمسها ليعود إنساناً عادياً ، سعيداً بعد أن تظهر بفعل الماء والشمس ، ثم الحب الصادق الذي ظل طول حياته يبحث عنه بعد أن فقدته سعياً وراء الحكم .

وإن كان الكاتب يسمي في روايته إلى إبراز سحر الحب وقدرته على تحويل الإنسان من وحش إلى حمل ، فهو يهدف قبل كل شيء إلى تحديد معالم الديكتاتورية بكل أبعادها السلبية ، فما السلطة التي تخوها إلا أسراب بكل الإنسان من الجري وراءه مثلها حدث مع الماريشاليسيم الأول والثاني . يعيش الإنسان في القمة في عزلة نفسية قاتلة لا يعرف فيها الراحة ولا الأمن لأنه متأكد من الرءاء الكاذب الذي يحيطه . فالغش يغزو كل

اختطاف مشابهة تمت في كندا ، لفئة جزائرية تزوجت من شاب فرنسي مخالفة رغبة عائلتها ، وكان لها ضجة في الصحافة الأجنبية ، الفرنسية خاصة ، التي استغلت الفرصة للتعليق على أوضاع المرأة آنذاك .

هذا ، ولا ننكر أن شخصية « المارشاليسيم » كما رسمها الكاتب في رواية استلهمت الكثير من معلميها من كتب دارت حول الموضوع نفسه ، وقد صرح ميموني بأنه تأثر كثيراً بكتاب (الأمير) لكاتبه « ماكيفيللي » وكذلك (الملوك الملعونين) « لوريس دروون » (Maurice Druon) (٥٣) .

لقد واصل « رشيد ميموني » البحث عن الوسائل الفنية التركيبية التي تخدم الإبداع الأدبي ، على الرغم من اختفاء سلطة الرقابة على كتاباته . وقد أقر أنه « يعبر بحرية أكبر في الرواية » (٥٤) ويتحفظ في حديثه الصحفي . لكن « انشغاله بالانضباط والحقيقة » (٥٥) كان أقوى . وقد برهنت كل أعماله الأدبية على روح عالية من الصدق والأمانة ولم تكن الرقابة ، مهما كان نوعها ، لتعيقها عن مسيرتها ، مهما كان الثمن الذي ستدفعه . ولا شك أن الرقابة أسهمت ولو بطريقة غير مباشرة في بلورة مواهب هذا الروائي المبدع الذي نجح في دمج الدعاية والجد والتلميح مع التصريح ، ليخرج بأسلوب متفرد يميزه عن غيره .

صحة أو كذب أقواله . وأين لإنسان محكوم عليه بالإعدام أن يتصرف بطريقة منطقية ! وقد سيطر الخوف على مشاعره ؟ ! فقد ضغط الكاتب كل الأحداث في لحظات قليلة وحرجة بالنسبة « للمارشاليسيم » قبل الانفجار الذي سيضع حداً لعذابه وحياته معا .

لكن رواية (ألم نحياه) ليست رواية بريئة . والقارىء أو القريب أو الاثنان معا ليسا بمفرجين ساذجين . فإن كانت صورة « المارشاليسيم » تنطبق على أكثر من حاكم في بلدان العالم في القرن العشرين ، فتصرفاته ترتبط بالسياسة الجزائرية في العديد من التفاصيل المذكورة . فهناك صفات ترتبط برئيس الجمهورية هواري بومدين على وجه التحديد ، من حيث وضاعة المنشأ وبساطة التعليم وعبوس الوجه والميل إلى الجدية والعمل للتواصل . وهو المشغول عن عملية « التصحيح الثوري » التي وردت في الرواية . كما كتب الدستور في عهده وأنشئ كذلك المجلس الوطني ، وانتشرت في عهده التسميات التي تحملت كلها بكلمة « وطني » ، مما دفع ميموني إلى السخرية منها واختيار رسم مبدع « كبطل وطني » (٥٦) . أما البحث عن العملات الأجنبية ، خاصة الدولار ، فقد كانت الشغل الشاغل للشعب . ولا يتوان الكاتب عن السخرية من هذه الظاهرة . هذا بالإضافة إلى عملية اختطاف الطالبة التي أحبها « المارشاليسيم » والتي تشبهها في خطوطها العريضة حادثة

الهوامش :

١ - انظر :

Le Fleuve Détourné, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 98- 99.

٢ - المرجع السابق .

٣ - نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، مقتل غسان كنفاني ، وسجن عبد اللطيف اللمعي في المغرب وناظم حكمت في تركيا .

٤ - انظر 67. Jeune Afrique No. 1618, 9- 16 janvier, 1992, (Rencontre avec un homme remarquable, Rachid Mimouni), p.

٥ - انظر : La Printemps n'en sera que plus beau.. SNED, 1978

٦ - انظر : Une Paix à Vivre, SNED, 1983- 1.

٧ - انظر : Le Fleuve Détourné, Paris Robert Laffont, 1982.

٨ - أنظر اللقاء الصحفي في Jeune Afrique ، ص ٦٨ .

٩ - انظر : le Sommeil du Juste. Paris. Julliard, 1960.

١٠ - انظر : L'Eleve et la leçon , Paris, Julliard. 1960.

١١ - الجزائر ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤ .

١٢ - الجزائر ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٠ .

- ١٣ - انظر : *La Dame du Roi*, Paris, Le Seuil 1968.
- ١٤ - انظر : *Les Alouettes Naïves*, Paris, Julliard, 1967.
- ١٥ - لقد سيطر هذا الاتجاه على معظم كتاب القصة القصيرة الذين يكتبون باللغة العربية في العقد الأخير.
- ١٦ - ظهرت الأحاديث والمقابلات الصحفية المديئة خاصة في الصحافة الفرنسية.
- ١٧ - انظر : *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1857.
- ١٨ - انظر : Roland Barthes, Paris, Seuil, 1981, p. 237.
- ١٩ - ص ٦٧ *Le Grain de la Veste*, Entretiens 1962- 1980.
- ٢٠ - انظر : *L'Hommeur de la Tribu*, Paris, R. Laffont, 1989, P. 128.
- ٢١ - المرجع السابق.
- ٢٢ - ص ١١.
- ٢٣ - انظر : S/Z, Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1970 P. 141.
- ٢٤ - انظر : *Une Peine à Vivre*, Paris, Stock, 1991.
- ٢٥ - انظر المقابلة في مجلة *Jeune Afrique*، ص ٦٧.
- ٢٦ - المرجع السابق، ص ٦٧-٦٨.
- ٢٧ - المرجع السابق، ص ٦٨.
- ٢٨ - صدر عام ١٩٠٧.
- ٢٩ - أعطت هذه القصة اسمها للمجموعة. صدرت في الجزائر عام ١٩٨٠. وكانت الطبعة الأولى في بيروت عام ١٩٧٤.
- ٣٠ - *النهر المحول*، ص ٧٩.
- ٣١ - المرجع السابق.
- ٣٢ - المرجع السابق، ص ٣٦.
- ٣٣ - قصة بقلم الكاتب الفرنسي (1759) Voltaire.
- ٣٤ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique*، ص ٧٦.
- ٣٥ - المرجع السابق.
- ٣٦ - *النهر المحول*، ص ١٦٤.
- ٣٧ - المرجع السابق، ص ١٦٥.
- ٣٨ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique*، ص ٦٧.
- ٣٩ - *النهر المحول*، ص ١٦٤.
- ٤٠ - المرجع السابق.
- ٤١ - انظر : Tombeza, Paris, R. Laffont, 1984.
- ٤٢ - المرجع السابق، ص ٤٥.
- ٤٣ - *ألم نحمده*، ص ١٣٢.
- ٤٤ - *تومبيزا*، ص ٢٦٨.
- ٤٥ - ص ١١.
- ٤٦ - ص ٢١٣.
- ٤٧ - ص ٢٧٦.
- ٤٨ - ص ١٧١.
- ٤٩ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique* ص ٦٩.
- ٥٠ - المرجع السابق.
- ٥١ - المرجع السابق.
- ٥٢ - *ألم نحمده*، ص ١٧٤.
- ٥٣ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique*، ص ٧٢.
- ٥٤ - المرجع السابق، ص ٧٥.
- ٥٥ - المرجع السابق، ص ٦٨.

محاكمة مدام بوفارى

ابتهاال يونس

تعدد الانظمة الشمولية التى عرفتها البشرية وتنوع عبر الزمان والمكان ، لكن تظل هناك عناصر ثابتة تتكرر فى كل تجربة دكتاتورية . وتكون الثقافة والإبداع أولى ضحاياها . أهم هذه العناصر تأليه الحاكم الفرد ليصبح من حقه وحده اتخاذ كافة القرارات ، لأنه يعتبر نفسه مبعوث العناية الإلهية لتحقيق السعادة والرخاء لشعبه ، فهو خير من يعلم وأصلح من يقرر . يستند هذا الحاكم الفرد فى حكمه على أعمدة راسخة هى المؤسسات العسكرية والدينية والاقتصادية . وتكون الإدارة الحكومية والشرطة ووسائل الإعلام أدوات عمارته للسلطة . لذا تسيطر الصحف الرسمية على وسائل الإعلام من أجل السيطرة على الرأى العام وتحويله إلى طفل يحتاج لمن يرعاه ويقرر له مصيره وحياته فى أدق تفاصيلها . وبما أن الحاكم الفرد يعرف مصلحة شعبه أفضل من هذا الشعب نفسه ويمارس عليه سلطة أبوية صارمة ، فلا بد من إسكات الأصوات « المثيرة للمفوضى » التى تخرج عن الخط الرسمى وتشوه الصورة الجميلة التى يطرحها النظام عن نفسه . من هنا تنبع حتمية القوانين المقيدة للحريات وخاصة حرية الرأى والتعبير ، فيواجه المبدع اتهامين لا ثالث لهما : محاولة قلب نظام الحكم وهو اتهام يجرمه من المثول أمام القضاء ويحول إلى الحاكم العسكرية ، والتطاول على المقدسات وهو اتهام يضعه تحت رحمة محاكم التفتيش . ويعد المبدع نفسه أمام اختيارين : القطيعة مع النظام القائم أو تقديم التنزلات لهذا النظام حتى يجد لنفسه مكانا فيه . وينتج عن ذلك نوعان من الإنتاج الفنى عامة والأدب خاصة : الإبداع رفيع المستوى الذى يجاربه النظام ، وإنتاج أدب تجارى سطحي ، لكنه يحظى بالنجاح والذيع لتطابقه مع رغبات النظام وأهدافه . لكن محاربة النظام للإبداع الأدب الرفيع لم تمنع كثيرا من الكتاب من التعبير عن رأيهم من خلال أعمالهم متحملين بعبث إبداعهم ولو أدى بهم ذلك إلى المثول أمام القضاء . ومن أشهر الأمثلة على ذلك جوستاف فلوبر ، الذى حوكم على روايته « مدام بوفارى » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أثناء فترة حكم نابليون الثالث .

- ١ -

إعلان حالة الطوارئ وتكليف السلطة العسكرية بهما
القضاء .

كان ما يسعى إليه نابليون الثالث هو إقامة نظام حكم قوى ومسيطر يستند إلى قاعدة شعبية ، أى ما أسماه الديمقراطية التسلطية التى تستبعد النظام البرلماني . لكنه انتهى في الواقع إلى تأسيس نظام للسلطة البطيريركية انطلاقاً من تصوره لنفسه بأنه الرجل الذى اختاره القدر لتحقيق سعادة شعبه . وكان يرى أنه يجب « تفادي قيام ثورة وذلك عن طريق إعطاء الشعب ما يريده إليه » . لكنه كان يعتقد أنه هو وحده الذى يعرف ما يريده الشعب وهو الذى يحدد شرعية المطالب الشعبية من عدلها . وقد كانت أعمدة النظام التى استند إليها نابليون الثالث في حكمه الديكتاتوري هي الجيش والكنيسة ورجال الأعمال . كان الإمبراطور يرى أن للجيش دوراً سياسياً في إدارة الأزمات ، لذا وضع العسكريين فوق المحافظين وأطلق أيديهم في المحافظات للقبض على « المشتبه فيهم » وهو تعبير يشير أساساً إلى الجمهوريين واليساريين . كما أوكل وزارة الداخلية والأمن العام إلى أحد جنرالات الجيش ، بالإضافة إلى فتحه باب مجلس الشيوخ على مصراعيه أمام العسكريين . أما الكنيسة فقد كان الوفاق بينها والنظام قائماً على المصالح المتبادلة ، فقد اعتمد النظام على أداة الوعظ الديني في المجال الاجتماعي والأخلاقي لمحاربة الدعاية الثورية . ومن جهة أخرى كان لأصوات الإكليروس قوة انتخابية لها وزنها ، قادرة على جذب أصوات الملكيين والمحافظين لصالح النظام . هكذا استعادت الكنيسة مكانتها وحظيت باحترام وحماية الحكومة التى كانت تشركها في كل الاحتفالات العامة وتندفق عليها من الناحية المادية . ووردت الكنيسة الجميل بأن أرست نظاماً أخلاقياً صارماً ، وأخذت توزع تهمه الكفر وانتهاك المقدسات على كل من تسول له نفسه معارضة نظام الحكم .

وقد اعتمد النظام على أداة فعالة أخرى هي الإدارة ، بالإضافة إلى الجيش والكنيسة . وتجلبت فاعلية هذه الأداة في مجال الانتخابات . وكان هناك ما يسمى بالمرشح الرسمي الذى ينتخه الإمبراطور « . أجل المصلحة العامة » الذى يتولى المحافظ مهمة القيام بالندبة له . وكانت ملصقاته الدعائية تعلق بجانب في الأماكن الرسمية ، ويعتبر غزيرتها جريمة يعاقب

تعد هذه الفترة في فرنسا (١٨٤٨ / ١٨٧٠) من أكثر الفترات كيناً للحريات ، إذ انتخب الأمير لويس نابليون بوناپرت (ابن شقيق نابليون بوناپرت) رئيساً للجمهورية الثانية عام ١٨٤٨ . وفور وصوله إلى الحكم شرع « الأمير / الرئيس » في إصدار قوانين « محافظة » أهمها قانون التعليم الصادر في مارس ١٨٥٠ الذى سمح للكنيسة بممارسة العملية التعليمية في مدارسها بعيداً عن رقابة الدولة . وفي العام نفسه صدر القانون الانتخابي الذى جعل حق الانتخاب مشروطاً بالإقامة ثلاث سنوات متوالية في مكان ثابت ، وذلك لاستبعاد الطبقات الفقيرة التى تستغل من مكان إلى آخر بحثاً عن عمل وإلى يمكنها التصويت لصالح اليسار . وقد أدى ذلك إلى استبعاد جزء كبير من المعارضة من العملية الانتخابية . أما قانون الصحافة ، الذى صدر في العام نفسه كذلك ، فقد فرض وضع طوابع على الصحف المرسل بالبريد ، مما أدى إلى ارتفاع ثمن الصحف ، وذلك من أجل حرمان العمال من قراءة الصحف الاشتراكية . كما فرض على كل صحيفة دفع مبلغ معين على سبيل التأمين عند إنشائها ، الأمر الذى أصبح يمثل عائقاً أمام صحف المعارضة التى لم يكن يملك أصحابها القدرة على تحمل تلك التبعات المالية الباهظة .

وفي ديسمبر ١٨٥١ ، قام « الأمير - الرئيس » بانقلاب أطاح بالجمهورية الثانية وأعاد النظام الإمبراطوري فنصب نفسه إمبراطوراً تحت اسم نابليون الثالث ، وعدل الدستور بما يسمح له بإرساء ديكتاتورية الفرد . لقد أقام نظاماً تكون له الكلمة الأولى والأخيرة فيه . فهو الذى يتخذ القرارات على المستوى الداخلى والخارجى ، ويعيد أدوار مؤسسات الدولة واختصاصاتها كيفما شاء وقتما شاء . كما فرض على أعضاء المجالس النيابية والوزراء ورجال القانون ضرورة تأدية ميمين الولاء له . وعلى هذا لم يكن هناك وزراء في واقع الأمر بل كان هناك منفذون لأوامر الإمبراطور الذى كان يعينهم ويقيهم وقتما يشاء . أما البرلمان فلم يكن يتمتع بحق مسائلة الإمبراطور أو استجواب الوزراء أو تعديل القوانين والدستور ، إذ كان برلماناً صامتاً لا يتعدى دوره حدود التصويت . ولم يكن من حق الصحف نشر وقائع جلسات البرلمان . أما فيما يخص القضاء فقد كانت الأحكام تنطق باسم الإمبراطور الذى كان من حقه

وعلى صعيد آخر ، سعى النظام لإسكات الأصوات المعارضة له خاصة أصوات رجال التعليم . فقام بإلغاء القانون الذي كان يمنح حصانة لأساتذة الجامعات ويمنع نفعهم تعسفيا خارج الجامعة . خلاصة القول إن النظام عمد إلى تقييد الحريات بل إلغائها حرصا على بقائه . وقد برر ذلك بأن « الحرية لم يحدث أبدا أن ساهمت في إنشاء صرح دائم ، وإن كانت تنوع هذا الصرح بعد أن يدعمه الزمن » . وهكذا ظلت الحرية مشروعا مؤجلا في ظل حكم نابليون الثالث حتى يتمكن هذا الأخير من « تدعيم النظام الجديد » .

في ظل هذا الجو الخائق ، لم يكن أمام المبدعين سوى الاحتياط بالأبراج العاجية وممارسة ما أسموه « الفن للفن » ، ورفضين الانعاج في مجتمع تسيطر عليه البرجوازية بقيمها الفنية الهابطة وقيمها الأخلاقية الزائفة . وكان من الطبيعي أن تثير الأعمال الإبداعية القيمة « فضائح أخلاقية » في نظر هذا المجتمع ، وتؤدي بأصحابها إلى المشول أمام القضاء . ومن أشهر هذه الأعمال الإبداعية لوحة الأولمبيا لمانيه ، وديوان (أزهار الشر) لبودلير ، ورواية (مدام بوفاري) لفلوير .

ولقد نشرت رواية (مدام بوفاري) لجوستاف فلوير مسلسلة في مجلة (دورية باريس) فيما بين أول أكتوبر و ١٥ ديسمبر ١٨٥٦ . وأدى نشرها إلى إحداث ثورة عارمة في الأوساط البرجوازية الحاكمة انتهت بتقديم فلوير مع ناشر الدورية ومديرها بصفتها شركاء في الجريمة إلى المحاكمة بتهمة عُدس الحياة العام وانتهاك المقدسات .

٢ -

لقد بدأ المدعى العام يعرض التهم الموجهة لفلوير وهي :
أولا : الإساءة إلى الآداب العامة من خلال الشاهد « الشهوانية » .

ثانيا : إهانة الدين من خلال خلط صور الله بالاشياء المقدسة . وقد انتهى إلى نتيجة مؤداها أن الشهوانية هي اللون الغالب على الرواية ، وأنها أيضا الخط الأساسي للكاتب .

عليها القانون ، بينما يقوم منافسوه بتعليق ملصقاتهم الدعائية على نفقتهم ، ويقوم الموظفون أنفسهم بتزويقها بعد ذلك . ويتم تعبئة كل موظف المدينة ، ابتداء من صغير الحراسة حتى القاضي مرورا بالقسيس والمدرس ، للقيام بالحملة الانتخابية لصالح المرشح الرسمي وذلك بقيادة المحافظ نفسه . أما من يقومون بالدعاية لأنفسهم فكثيرا ما كانوا يتعرضون للتهديد المنزوي والجلسمان أحيانا ، وقد يصل الأمر إلى القبض عليهم . وكان التهديد من جهة والوعود الخلابية من جهة أخرى تنهز أثناء عملية الاقتراع . هذا إلى جانب عمليات التزوير من حشو صناديق الاقتراع حتى التلاعب في النتائج . ولم يكن هناك داع للتزوير في معظم الأحيان لأن الوعد والوعيد كانا يكفيان لإنجاح المرشح الرسمي .

وفيما يخص الحريات العامة ، فقد حرص النظام على تقييدها ، بل قام بإلغاء حرية الاجتماع . لكن أهم الحريات التي تم تقييدها هي حرية التعبير عن الرأي ، فتم تكبيل الصحافة بمجموعة من القوانين ، من أهمها قانون فبراير ١٨٥٢ الذي حدد نظام الصحافة ، ومن مواده أنه لا يمكن إنشاء جريدة تتناول مواضيع خاصة بالسياسة أو بالاقتصاد الاجتماعي إلا بتصريح من الحكومة يتم تجديده عند تغيير رئيس تحريرها . هذا بالإضافة إلى فرض ضريبة طوابع على الصحف المرسلة بالبريد ودفع مبلغ تأمين عند إنشاء الجريدة . كما منعت الصحف من نشر وقائع مسدوات البرلمان والمحاكمات الخاصة بالصحافة . وكانت الصحف تتعرض لرقابة بوليسية صارمة حرمت عليها تناول الشؤون السياسية . والجريدة التي تخالف التعليمات تتعرض للإتذار ودفع غرامة ، ويتم إغلاقها بعد إنذارين . كما كان من حق الحكومة إغلاق الصحف بعد إنذارين حتى لو لم يصدر حكم قضائي بذلك . هذا بالإضافة إلى وسائل الضغط المتنوعة غير الموثية . وقد برّر وزير الداخلية آنذاك تقييد حرية الصحافة بقوله : « لكي تكون حرية الصحافة إيجابياتها الحقيقية يجب ، في بلد تكون حديثا ، التهديد لذلك بنشئة جيل سياسي جديد يتميز بالشباب والنشاط والاستقلال ، لتحل تلك النفوس الجديدة محل تلك التي أهانتها الثورات » . ومن جهة أخرى ، حرص النظام على إنشاء جريدة حكومية في كافة المقاطعات ، بالإضافة إلى السيطرة على الصحف المحلية .

تبدأ ، وأن كيانها الصاعد إلى الله سيتلاشى في هذا الحب كالبخور المشتعل الذي يتصاعد دخانه ويتلاشى . هنا وجد المدعى العام أن إيماء توجهه إلى الله بعبارات « توجه للعشيق في حي الحياة الزوجية » وقرر أنه إهانة للمدين أن يخلط فلوير بين الشهوانية والمقدسات . أما المثال الثاني فهو مشهد موت إيماء والمسيح يؤدى لها شعائر الموت ويصل من أجلها الصلاة الأخيرة . لكنها تجرت متتحة دون اعتراف أو دعة ندم عل ما فعلت ، بل تقول لنفسها : « إن الموت لشيء هين . سوف أنام ثم ينتهى كل شيء » . أى أنها ، في نظر المدعى العام ، لا تؤمن باليوم الآخر تؤكد أنها ذاهبة إلى العدم . وفي اللحظة التي يقوم فيها القسيس بصلواته من أجلها ، يمر أعمى في الشارع يخفى أغنية فاضحة ، مما أثار ثائرة مثل الاتهام الذي وجد في هذا المشهد تدنيسا للمقدسات وخطا لها بالشهوانية .

وفي نهاية عرضه للتهم الموجهة إلى فلوير قام المدعى العام بالرد عل ما أسماه الاعتراضات الممكنة ، وأهمها : أن الرواية أخلاقية لأن الحياة تعاقب في النهاية . فيرى أن العقاب النهائي لا يمكن أن يغير « التضاميل الشهوانية » التي تضمستها الرواية . ويصر عل أن الرواية غير أخلاقية وتشكل خطرا عل الأخلاق العامة لأنها تقع بين أيدى فتيات وزوجات . إنها رواية لا تحتوى عل جملة واحدة تدلن الحياة الزوجية وليست بها شخصية واحدة تقف في وجه إيماء وتدينها . فالزوج الأبله يزداد حبه لزوجته بعد أن علم بخيانتها له ، والرأى العام يمثله شخصيات كاريكاتورية فاضحة . حتى الدين يمثله قسيس مثير للسخرية . هناك إذن شخصية واحدة تسيطر عل جو الرواية يجعل فلوير الحق معها ، تلك هى شخصية مدام بوفارى .

هكذا ختم المدعى العام مرافعته بتأكيد أن الأخلاق والشعور الدينى هما أساس الحضارة . تلك الأخلاق التي تدين الحياة الزوجية بوصفها جريمة ضد الأسرة ، كما تدين الانتحار بوصفه احتقارا لواجب الحياة وكفرا بالحياة الأخرى . وانتهى من ذلك إلى إدانة المدرسة الواقعية ليس لأنها تصف الأهواء فمن واجب الفن وصفها ، ولكن لأنها تصفها بلا ضوابط ولا محاذير ، والفن بلا قواعد ليس فنا بل امرأة تخلع كل

وأورد أمثلة من الرواية لتأكيد الاتهام . منها على سبيل المثال وصف الكاتب لطفولة إيماء بوفارى في المدرسة الداخلية بالدير عندما كانت تتعمد اختلاق خطايا صغيرة تبقى أطول فترة ممكنة تستمع إلى همسات القسيس . كما كانت الإشارات في الصلوات إلى المسيح بوصفه « العشيق السماوى » والارتباط به في « زواج أبدى » تثير داخلها ارتعاشة أقرب إلى اللذة منها إلى التعبد . ودلل المدعى العام عل نوايا فلوير غير الأخلاقية من خلال وصفه لإيماء : إذ أخذ عليه أنه لم يتطرق لنواحي الذكاء في الشخصية ، ولم يتوقف حتى عند ملامح الجمال الجسدى ، بل أفاض في وصف « أوضاعها الحسية » مؤكدا بذلك أن جمالها من النوع « المثير للغرائز » . وذهب الكاتب أبعد من ذلك ، في رأى المدعى العام ، عندما وصف بطلته بعد سقطتها الأولى عل درب الحياة الزوجية عل النحو التالى :

« لم تكن مدام بوفارى أبداً في مثل بهالط الآن - كانت تتمتع بهذا الجمال الذى تضفيه البهجة والحساس والنجاح (. . .) وظلت تردد وهى تنظر إلى نفسها فى المرأة : لقد صار لى عشيق ، عشيق ا » .

وقد رأى المدعى العام في هذا المقطع تمجيذا للحياة الزوجية وتغنيا بها وهو ما اعتبره أفظع من الخطيئة ذاتها . بل نهرأ فلوير وتحدث عن « دنس الزواج » بينما لم يتحدث إلا عن « خيبة الأمل » الناتجة عن الحياة الزوجية ، مما جعله في نظر المدعى العام ، يتخفى « بشاعرية » الحياة ويعطيه الأفضلية عل العلاقة الشرعية . وأورد بمثل الاتهام مشهدا من الرواية يصف فيه الكاتب نشوة إيماء في لقائها مع عشيقها ، ولاحظ وصف فلوير الرائع لهذا المشهد . فالكاتب في نظره « يعرض كيف يجعل وصفه مسخرًا لذلك كافة إمكانيات الفن دون أن يتقيد بقواعده وضوابطه : إنها الطبيعة في كامل عريتها ، في كامل فجاعتها ا » .

وعن انتهاك المقدسات أورد المدعى العام مثالين استشهد بهما عل ذلك . الأول وصف الأزمة الصحية التي أصابت إيماء بعد تحلل عشيقها الأول عنها والتي أشرفت خلالها عل الموت فتوجهت إلى الله : « أحست بانعدام الوزن وأن حياة أخرى

صور الانحدار والضياع الذى حاق بإيما . وإذا كان فلوير قد غالى ، من وجهة نظر الانهم ، فى وصف مغامرات إيما وانحدارها نحو الرذيلة فإنه لم يعرض ، من وجهة نظر الدفاع ، سوى ما يحدث فعلا فى الواقع ، مما يدعم هدف الرواية الأخلاقى ، إذ يجب عرض الخطيئة ونتائجها للتجذير منها . لذلك لم يجعل فلوير إيما تعيش حياة سعيدة وتتم بخطاياها ، بل جعل التعمية تبدأ معها منذ خطيئتها الأولى . ومعنى ذلك أن الهدف الأخلاقى للرواية « يوجد فى كل سطر بها » لحرص فلوير على احترام الأخلاق والمقدسات . فهو لا يسهب فى وصف مشاهد اللقاء الحسى بل يمرضها بصورة مقتضبة ، وما يسهب فى وصفه هو صور المماناة والانحدار الناتجة عن الخطيئة .

وفى رده على اتهام المدعى العام لفلوير بانتهاك المقدسات خلال مشهد موت إيما ، فسر المحامى مرور الأعمى وهو يغنى أغنيته القاضحة ، التى طالما سمعتها منه إيما وهى عائدة من لقاءاتها مع عشاقها ، بأنه بمثابة تذكير بالخطيئة التى لم ترحمها حتى وهى تتطلع إلى الرحمة الإلهية .

نلاحظ هنا أن مثل الدفاع لم يتطرق لحرية التعبير عن الواى وحرية الإبداع ، بل بنى دفاعه على المقولات الاجتماعية السائدة عن الأخلاق والفضيلة والدين ، وانبرى لتأكيد تمسك فلوير بالفضيلة والأخلاق واحترامه للمقدسات . وذهب إلى أنه قد قدم للمجتمع « كتابا شريفا » هدفه « الحث على الفضيلة بالتنفير من الخطيئة » . وكانت هذه هى الخطوة الأولى فى خطته للدفاع عن الكاتب ، وكانت تهدف إلى سحب البساط من تحت أقدام مثل الانهم وكسب هيئة المحلفين فى صف فلوير . لم ينس الدفاع أن المحلفين هم ممثلون لهذا المجتمع البرجوازى المتمسك بالفضيلة الزائفة . لذا بدأ دفاعه من خلال الحجج نفسها التى ساقها الانهم والسائدة فى مثل هذا المجتمع . وعندما شعر أن المحلفين قد « استراحت ضمائرهم » لفضيلة فلوير وتمسكه بالأخلاق واحترامه للمقدسات بدأ بمثل الدفاع شيئا فشيئا فى فضح نفاق المجتمع وزيف قيمه ، وذلك عندما توجه إلى المحلفين قائلا :

ملايسها . إن فرض الحياء بوصفه قاعدة على الفن ليس تقييدا له ، فى نظر المدعى العام ، بل هو تكريم له .

نرى مما سبق أن الانهم الذى كان موجها لفلوير هو خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات . لكن ورد على لسان المدعى العام اتهام آخر بصورة عرضية عابرة لكنه ينم عن الجرم الحقيقى الذى ارتكبه فلوير فى نظر السلطات وهو التعريض بالنظام الحاكم . فقد أدان المدعى العام إشارة فلوير إلى الملكة ماري انطوانيت ومغامراتها وعشاقها . ودفع مثل الاتهام ذلك قائلا إن التاريخ لم يترك لنا دليلا واحدا على صدق هذه الروايات . ويكفى أنها ماتت « ببجلال الملكة وهذوه المسيحية » مما هو جدير بمحو أية خطيئة . ولنا أن نسال نحن بدورنا : ألم تمت إيما أيضا فى هذوه ؟ وألا يكفى هذا لمحو خطاياها هى أيضا ؟ إن إيما فى نظر المدعى العام مدانة عكس ماري انطوانيت التى لا يجب أن تدان لأنها ملكة ، كما لو كان التعريض بملكة ماتت منذ ما يقرب من قرن يمكن أن يعتبر إهانة أو تهديدا لنظام نابليون الثالث الإمبراطورى !

- ٣ -

وقد انطلق الدفاع من المبادئ « الأخلاقية » نفسها التى أسس عليها الانهم دعواه . فبدأ بتأييد الرقابة على الكتابات التى يمكن أن تخدش الحياء العام ، لكنه اتهم مدير المجلة بممارسة تلك الرقابة بطريقة خاطئة ، لأنه قام بحذف بعض المقاطع بطريقة أوحى بأن ما تم حذفه غير أخلاقى ، فى حين أن الرواية « أخلاقية فى المقام الأول » . فهى تهدف إلى التنويع بمخاطر الانجراف وراء الأهواء والانزلاق نحو الخطيئة . فما يقوله فلوير فى هذه الرواية هو ما يقوله كل أب لتوعية بناته . لكنه يقوله بأسلوبه الخاص وهو وصف بشاعة الحيانة وآلام السقوط ، بالتعريض عن الحالة المرعبة التى وصلت إليها إيما والعار والدمار اللذين لحقا بها من جراء تخليها عن واجبها زوجة وأما . وهو بذلك يميز الفتيات والزوجات من محاولة « البحث عن السعادة خارج إطار الزوجية » . إنها دعوة أخلاقية للحفاظ على دعائم المجتمع . وسيلة فلوير فى هذه الرواية هى التنفير، وذلك من خلال تسخير موهبته الوصفية فى خدمة الأخلاق بمرضه

« نعم ، نرى حولنا النساء اللاتي انصرفن ،
مبتسمات سعيدات يرتدين أفخر الثياب ويقبل أيديهن
كبار القوم وغالبا ما يكن هن أيضا من النبيلات . هذا
ما تسمونه احترام الأخلاق العامة . ومن يقدم لكم
امراة خائنة تموت وسط العار هو من يرتكب جريمة ضد
الأداب العامة ! » .

وذهب الدفاع أبعد من ذلك عندما دفع بأن المخطيء
الحقيقي في هذه القضية هو المجتمع بصفة عامة والتربية بصفة
خاصة . لقد كانت إما فتاة شريفة مثل بقية الفتيات لكن
التربية التي تلقفتها في الدير لم تجعلها قوية في مواجهة الحياة ، بل
جعلت منها كائنا هشا سريعا الانفعال يملق في آفاق بعيدة عن
واقعه الملموس وأبعد من إمكانياته الحقيقية . فالدين الذي
تعلمته إما في الدير ليس الدين الذي يملأ قلبها بالإيمان ويجعلها
قوية وقت الشدائد ، بل تلقت إما نوعا من الدين اقرب إلى
تجارة التماثل والتماثل الصغيرة ، دين بكاء ضعيف يصيب
النفوس الحساسة بالخمول والضعف ، دين « حسي »
لا يساعد على السير في الطريق القويم ، بل يدفع دفعا بتلك
النفوس الحاملة الحساسة إلى السقوط والضياح . لم يتهك فلوير
إذن المقدسات ولم يسء إلى الدين بقدر ما حاول إبراز خاطر
هذه الصورة المنتشرة للدين التي تفرق الناس في التفاصيل
الفرعية والغيبية ، وهي أبعد ما تكون عن جوهر الدين .
والدليل الذي قدمه الدفاع على برامة فلوير من التهم الموجهة
إليه ملف يحتوي على شهادات لكبار الكتاب والمفكرين تنقف إلى
جانب الرواية ، ليس فقط من الناحية الأدبية ولكن من الناحية
الأخلاقية أيضا . وأبرز هذه الشهادات شهادة شاعر فرنسا
الكبير لامارتين الذي عرف بتدينه الشديد وعفة كتاباته ،
والذي وجد مشهد موت إما بشعا بشاعة تفوق بكثير الجرم الذي
ارتكبه والذي لا يستحق مثل هذه النهاية القاسية . ولما مثل
الدفاع إلى إعطاه أمثلة عديدة لكبار الكتاب والشعراء
الفرنسيين وغيرهم عبر التاريخ ، كتاب وشعراء أوردوا في
كتاباتهم مشاهد « شهوانية » وفقا لتعبير المدعى العام ، بل
سخرها من رجال الدين وعرضوا بهم ، وهو ما لم يفعله
فلوير ، لكن أحدا لم يتعرض لهم . ثم وصل ممثل الدفاع إلى
أهم نقطة في مرافعته وهي النقطة المحورية بالنسبة لكل من

يدافع عن حرية التعبير والإبداع ، ألا وهي أنّ الحكم على
العمل الأدبي يجب أن ينصب فقط على قيمته الأدبية . وهذا من
شأن النقاد لا من شأن غيرهم . ذلك أن المقاطع التي تمت
إدانتها لا تعبر عن آراء فلوير الخاصة التي يحاول إقناع القارىء
بها ؛ ولكنها آراء خاصة بالشخصية من خلال أسلوب الحوار
الداخلى الذى تميزت به المدرسة الواقعية التي ينتمى إليها
فلوير . وهو شكل جديد للرواية ، يعتمد الشكل السردى فيه
على عدم تدخل الكاتب بآرائه وأحكامه تدخلها مباشرة .

لم يفت ممثل الدفاع إشارة المدعى العام العابرة إلى الملكة
مارى انطوانيت ، فقام بالرد عليها بطريقة ساخرة متسائلا
ما إذا كان المدعى العام جادا في تحريم فلوير على ذلك .
وذهب إلى أن مارى انطوانيت يجب احترامها بالطبع لأن لقبها
بوصفها ملكة يوجب الاحترام . وقد فضح ممثل الدفاع بذلك
ما حاول المدعى العام إخفاؤه وراء ستار الأخلاق والدين .
فالمقدمات هي في آخر الأمر شخص الحاكم ، والإساءة إلى
الأخلاق والفضيلة هي التعريض به أو بالمحيطين به أو بكل
ما يس نظام حكمه من قريب أو من بعيد .

— ٤ —

وفي ٧ فبراير ١٨٥٧ أصدرت المحكمة حكمها في هذه
القضية وهذا نصه :

« خصصت المحكمة جزءا من جلساتها خلال الأيام
الثمانية الماضية للمداولات الخاصة بالاتهام الموجه
للسيد ليون لوران بيشاه (Léon Laurent- Pichat)
والسيد أوجست الكسيس بيسيه (Auguste-Alexis Pillet)،
الأول مدير والثاني ناشر مجلة « دورية باريس » ،
بالإضافة إلى السيد جوستاف
فلوير ، ومهته أديب . وكان الاتهام الموجه لثلاثتهم
هو :

١ - السيد لوران بيشاه ، سنة ١٨٥٦ ، نشره في
الأعداد من أول إلى ١٥ ديسمبر من « دورية باريس »
أجزاء من رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، خاصة بعض
الأجزاء التي ظهرت في الصفحات ٧٣ ، ٧٧ و ٧٨

أو على مشاهد يستكرها الذوق السليم لأنها تؤذي حاسيات مشروعة وشريفة .

- نظرا لأن تلك الملحوظات يمكنها أن تنسأ - أيضا على أجزاء أخرى لم يذكرها قرار الانهزام والتي تبدو للمؤلة الأولى وكأنها تعرض لنظريات مناهضة للأخلاق الحميدة وللمؤسسات التي هي أساس المجتمع وتنهك الاحترام الواجب تجاه أقدس عمارسات الدين .

- نظرا لأن الكتاب موضع الانهزام يستحق اللوم الصارم لأكثر من سبب إذ إن مهمة الأدب يجب أن تكون تجميل الحياة الروحية والفكرية عن طريق الإبداع وإعادة خلق الوقائع من أجل الارتفاع بالذكاء وتطهير الأخلاق وليس لإثارة النفور من الرذيلة بواسطة عرضه لمشاهد الخلل التي يمكن أن تكون موجودة في المجتمع .

- نظرا لأن التهمين ، وخاصة جوستاف فلوير ، يتكروون بشدة الانهزام الموجه إليهم ، مؤكدين أن الرواية المروضة أمام المحكمة لها هدف سام أخلاقي ، وأن المؤلف أراد قبل كل شيء عرض المخاطر التي تنتج عن تربية لا تتناسب مع الوسط المفترض التعايش معه . وبناء على هذه الفكرة ، أراد أن يظهر لنا أن المرأة ، وهي الشخصية الأساسية في الرواية ، التي تنفرد على عالم ومجتمع لم تخلق لها ، امرأة تعيش في الوسط المتواضع الذي وضعها فيه القدر ، متسامية واجباتها أما وزوجة فادخلت في بيتها على التوالي الزنا والدمار ، وانتهت بالانتحار بعد أن مرت بكل درجات السقوط التام حتى أنها وصلت إلى حد السرفة .

- نظرا لأن هذه الفكرة الأخلاقية في مبدئها ، كان يجب أن تكتمل في عرضها من خلال بعض الصرامة والتحفظ في اللغة ، وخاصة فيما يتعلق بعرض المشاهد والمواقف التي أراد المؤلف أن يضعها تحت أعين الجمهور .

- نظرا لأنه ليس من المسموح به ، بحجة رسم الشخصيات وإبراز الطابع المحلي ، إظهار الأنامل

و٢٧٢ و ٢٧٣ . وقد ارتكب بهذا النشر جريمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة .

٢ - السيدان بييه وفلوير ، الأول لطبعه تلك الأجزاء بغرض نشرها ، والثاني لكتابه وإعطائه للسيد لوران يشاء أجزاء من رواية « مدام بوفاري » بغرض نشرها . وقد ساعده على ذلك السيد لوران يشاء بالتمهيد وتسهيل الجرائم السابق ذكرها ، مما جعلها شريكين في الجرائم المنصوص عليها في البند الأول والثامن من قانون ١٧ مايو ١٨١٩ والبندين ٥٩ و ٦٠ من قانون العقوبات . وقد قام السيد بيفار (Pivard) بتمثيل الادعاء .

ويعد أن استمعت المحكمة للدفاع الذي قام به السيد سينار (Senard) عن السيد فلوير ، والسيد ديماريه (Desmarest) عن السيد يشاء ، والسيد فافري (Faverie) عن الناشر ، حدثت جلسة اليوم (السابع من فبراير) للنطق بالحكم وهو التالي :

- نظرا لأن لوران يشاء وجوستاف فلوير وببييه وجهت إليهم تهمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة ، الأول لنشره في مجلة « دورية باريس » التي يرأس تحريرها ، في الأعداد الأول والخامس عشر من أكتوبر والأول والخامس عشر من نوفمبر والأول والخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦ ، رواية بعنوان « مدام بوفاري » ، وجوستاف فلوير وببييه شريكين ، الأول لإعطائه مخطوطة الرواية والثاني لطبعها .

- نظرا لأن الأجزاء موضع الانهزام في هذه الرواية ، التي تحوي ٣٠٠ صفحة ، هي ، وفقا لقرار الانهزام ، الصفحات ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ (عدد الأول من ديسمبر) و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ (عدد الخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦) .

- نظرا لأن الأجزاء موضع الانهزام ، لو قرأت مجردة ومقتطعة ، تحتوي بالفعل إما على عبارات أو على صور

من ثم أن يتسا بالعمق والظهور بشكل عام لا في الشكل واللمعة فحسب .

- نظرا لكل هذه المعطيات وبما أنه لم يثبت لدى المحكمة أن بيشاه وفلوير وبنيه قد قاموا بارتكاب التهم الموجهة إليهم .

- تقضى المحكمة بتبرئتهم من التهم الموجهة إليهم والإفراج عنهم بدون إلزامهم بالمصروفات .

وهكذا نرى أن المحكمة أسهبت في تأكيد دور الفن في إبراز القيم والأخلاق والارتفاع بالذوق والذكاء . كما أقرت أن هذه الرواية تتميز بجولية مؤلفها ودراسته الجادة للأخطأ التي قدمها من خلالها . لكنها لم تستغ هذا الأسلوب « الواقعي » الذي يفضح الحقيقة بكل فجائتها . لذلك أخذت بمقولة الدفاع في أن العمل الأدبي لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال قيمته الأدبية . لذا كان من المنطقي أن تبريء الكاتب وتدين المدرسة الأدبية التي يتسمى إليها وهي المدرسة الواقعية . فكان الحكم على الشكل الأدبي وليس على أخلاقيات الكاتب .

ويمكننا القول في النهاية إن الشكل الأدبي الجليل يصدم القارئ برؤيته الجديدة للأشياء ، ويضعه في مواجهة تساؤلات عجز النظام الأخلاقي المستقر الذي فرضته الدولة والدين عن الإجابة عليها . هذا النظام الذي كان القارئ يعتبره من المسلمات ، والذي كان يجد لديه إجابات جاهزة على كافة تساؤلاته . في هذه الرواية مثلا ، من ذا الذي يستطيع أن يدين إيفا بوفلاري في هذا المجتمع ؟ اليس. إيفا إفرازا لهذا المجتمع الذي فضح فلوير زيفه ونفاقه ؟

يأتى الأديب ويعيد إثارة قضايا تصورت الدولة والدين أنها حسمها . من هنا ينشأ الصراع بين الأدب والنظام الأخلاقي المفروض من قبل السلطة السياسية والدينية ، وهو صراع لم تستطع المحاكمات أن تحسمه لصالح تلك السلطات .

والأقوال والإيماءات المخلة الخاصة بالشخصيات التي أخذ المؤلف على عاتقه مهمة رسمها ، إذ إن مثل هذا الأسلوب إذا طُبّق على الأعمال الفكرية وأعمال الفنون الجميلة ، سيؤدي إلى نوع من الواقعية تؤدي إلى نفى كل ما هو جميل وطيب ، ويتولد عنها أعمال تخدش النظر والفكر ، ولا تكف عن خدش الحياء العام والأخلاق الحميدة .

- نظرا لأن هناك حدودا لا يجب على الأدب ، مهما كانت درجة إباحيته ، أن يتخطاها ، وهو ما لم يأخذ في الاعتبار بصورة كافية فلوير وشركاؤه .

- ولكن نظرا لأن الكتاب الذي ألفه فلوير عمل يبدو أنه قد أعد له بتأن وجدية من وجهة النظر الأدبية وتحليل الشخصيات ، وأن الأجزاء موضع الاهتمام ، على الرغم من أنها تستحق التجريم ، قليلة جدا إذا قورنت بحجم الكتاب ، وأن هذه الأجزاء ، سواء في الأفكار التي تعرضها أو المواقف التي تمثلها ، تدخل في إطار الشخصيات التي أراد المؤلف رسمها ، مع المبالغة فيها ومع تشبعها بواقعية سوقية تصدم القارئ في كثير من الأحيان .

- نظرا لأن جوستاف فلوير يؤكّد احترامه للأخلاق الحميدة وكل ما يمس الدين ، ونظرا لأنه لا يبدو أن هذا الكتاب قد كتب ، مثل بعض الأعمال الأخرى ، بفرض إثارة الفرائز الجنسية أو بث روح الفجور أو السخرية من الأشياء التي يجب أن تحاط باحترام الجميع .

- وأنه أخطأ فقط في أنه نسي القواعد التي يجب على كل مؤلف محترم ألا يتخطاها وأنه نسي أن الأدب ، مثل الفن ، مهمتها المساهمة في تعميق قيم الخير ويجب عليها

الدكتاتور

في سأم مملكته

قراءة في رواية « خريف البطريق »

حامد أبو أحمد

لم تأت شهرة جابريل جارثيا ماركت^(١) العالمية من فراغ . فمنذ أن نشر أول قصة له وهي (الأوراق الساقطة) عام ١٩٥٥ أخذ نجمه يصعد بصورة مستمرة . ثم توالى أعماله المهمة (العقيد لا يجيد من يكتابه) (١٩٥٧) ، (جنازة ساما الكبيرة) (١٩٥٩) ، (الوقت السيء) (١٩٦١) حتى صدرت عام ١٩٦٧ رابعته المشهورة (مائة عام من العزلة) التي جعلت الناس في كل مكان من العالم ينظرون إليه على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر .

والحق أن أهمية أعمال جارثيا ماركت تنبع من « قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخاصة بالتراث الأدبي والفضاء الثقافي لأمريكا اللاتينية . ثم إن ما هو رائع في أعماله لا يتمثل فقط في قدرته على إقامة (أو صنع) عالم خرائي ، وهو أمر يشهد الجميع الآن بتفوقه فيه ، وإنما يتمثل ، فضلا عن ذلك ، في أن أعماله الأدبية تدخل بصورة حاسمة في منظومة أدب لاتيني أمريكي معاصر قادر على حل إشكالياته الخاصة ومنطلق نحو العالمية ، وقادر أيضا من خلال الأعمال الفنية على التفاعل مع الثقافة التي نتج عنها »^(٢) .

الحداثة ، وهى تهدد دائما بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازى للتاريخ المعاصر ، الذى ينطوى على رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينضض ضد طواحين الهواء أو ينطلق ضد قطع من الأغنام^(٢) .

واختلاط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة فى أمريكا اللاتينية هو الذى أفتق جارتيا ماركث بأنه لا يمكن أن يكون إلا أدبيا واقعيا على الرغم من امتزاج كل العناصر المذكورة فى أدبه . ولهذا نقرأ على لسانه فى المحادثات التى أجراها معه بلينيو^(٣) ميندوتا أن الواقع فى أمريكا اللاتينية يمجج بأشياء غريبة لا يصدقها عقل . وقد ضرب مثلا لذلك بما ورد فى غطوطات رحالة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها - من بين ما شاهد - مجرى مائتا تغل مياهه ، ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وإبل من المياه . وقد أشار ماركث إلى الحداثة التى وقعت فى إحدى المناطق الجنوبية الثانية بالأرجنتين عندما حملت الريح إلى البحر « سيركا » برمته ، وفى اليوم التالى عثر الصيادون فى شباكهم على جثث الناس والأسود والقرود .. إلخ . وهذه الحداثة يشير إليها ماركث كذلك فى رواية « خريف البطيريك » (صفحة ١٦٥ من الترجمة العربية^(٤)) عندما قال : « .. إلى حد أننا نسبنا إليه العاصفة الجافة المهولة المحملة بالبروق والرعود البركانية وبرياح « كومودوريفادافيا » القطبية التى قلبت أحشاء البحر وحملت إلى الفضاء سيركا كاملا من الحيوانات المقيمة فى ساحة مرفأ تجارة العبيد القديم ، ولقد انتشلنا بواسطة الشباك أفيالا ، ومهرجين غسقى ، وزرافات جاثمات على أرجاجيح الترويض » .

الواقع والدكتاتورية

هذا إذن - فى إعجاز شديد - هو واقع أمريكا اللاتينية الذى يرى جارتيا ماركث أنه أكثر تعبيراً من أى كتب . يقول : « إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبي ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل من جميعا . فقدردنا ، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاحة لنا^(٥) . وهذا الواقع يظل ناقصا بدون شخصية الدكتاتور الموجود فى كل مكان بأمريكا اللاتينية . ولهذا يرى جارتيا ماركث أنه عندما

فجارتيا ماركث منذ قصصه الأولى كان يعمل من أجل الوصول إلى شكل قصصى مؤهل لصنع عالم خرافى لما أطلق عليه هو نفسه « المصير الغريب للواقع اللاتينى الأمريكى » ، وهذا المصير هو الذى قال عنه روائى كبير آخر هو كارلوس فوينتيس^(٦) : « إنه يتمثل فى التوتر الحادث بين اليوطوبيا والملحمة والأسطورة » وهو خاصية من خواص تاريخ أمريكا اللاتينية : فاليوطوبيا هى التى أدت إلى اكتشاف هذه القارة الجديدة ، بكل ما انطوى عليه هذا الاكتشاف من طموحات دينية واقتصادية ، وسياسية ؛ أما الملحمة فتتمثل فى رفض الغازى الذى قام بنهب الهند الحمر وإبادتهم وتقويض الحضارات التى لم يفهمها ، وكانت الأسطورة موجودة دائما ، قبل الاكتشاف وأثناءه وبعده فضلا عن مغامرات المهاجرين التى لم تنقطع أبدا .

فأمريكا اللاتينية قارة تعاني من تداعيل العصور ، فكل شىء يحدث فى وقت واحد : القدم والحداثة ، فالقرى فى هذه القارة مازالت تعيش فترة تشبه العصر الإقطاعى ، فى الوقت الذى تشهد فيه المدن أو بعض المناطق ثورة صناعية متقدمة . وكما يقول أوكتابويات (نوبل فى الأدب ١٩٩٠) : « إن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقلعا يعيش واقع الحداثة المتناقضة ، حيث يتعاش الحمار والطائرة ، والأميون وشعراء الطليعة والأكوخ ومصانع الصلب ، وكل هذه التناقضات تقضى إلى تناقص خطير هو أن المؤسسات فى كثير من هذه البلاد ديمقراطية لكن السواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الدكتاتورية^(٧) .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا من الإجهام يثلف الوضع التاريخى لهذه القارة . يقول خايم ميخيا : « إن هذا الإجهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بوصفها مصدرا للمواد الأولية وسوقا لتصريف منتجاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى^(٨) . كل هذا وما أدى إليه من أنماط معيشية معينة فرضت على أبناء هذه القارة من شملها إلى جنوبها جعل كل شىء فيها ممكنا ، وكل شىء يمكن أن يختلط فيه الواقع ، بالخرافة ، بالسحر ، بالأسطورة ؛ يقول ماركث : « فى أمريكا اللاتينية كل شىء ممكن ، وكل شىء واقعى^(٩) . أما اللاواقع فهو الفوضوية المتكيسة فى جسد

طبعته الأولى عام ١٩٦٦ حيث قال : « يقول جارتيا ماركث إنه كان يريد دائماً أن يكتب كتاباً عن دكتور أمريكي لاتيني جالس في قصره ، معزول عن العالم ، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب في قلوب أتباعه المستائسين والغارقين في الخرافات . ويبدو أن ماركث مهتم أكثر بتشريح الشخصية أكثر من اهتمامه بآثارها الاجتماعية . وقد خصص حوالي أربعمائة صفحة لهذا الموضوع في إحدى المرات ، لكنه مزقها لأنه لم يحس أنه أصبح جاهزاً لهذه المهمة . إنه لا يستطيع أن يقترب من الرجل بما فيه الكفاية . يريد أن يقدم له صورة داخلية ، لكنه لم يعثر بعد على المدخل . ومنذ ذلك الوقت وهو يؤجل المشروع ، لكن ليس بصفة نهائية . إن ما يحتاج إليه زاوية للرؤية ، ومنظوراً »^(١٣) .

وقد ظل هذا الموضوع يلح على جارتيا ماركث سواء قبل عام ١٩٦٧ (عام إصدار (مائة عام من العزلة) أو بعدها ، وتحدث في ذلك مع كثيرين نذكر من بينهم الروائي الكبير ماريو فارغس يوسا الذي أدلى إليه بحديث عام ١٩٦٨ قال فيه : « أنا أقوم حالياً بالإعداد لقصة دكتور متخيل ، أى قصة دكتور يعتقد أنه ، من خلال البيئة ، لاتيني أمريكي . وهذا الدكتور له من العمر ١٨٢ سنة ، وقد ظل فترة طويلة في السلطة للدرجة أنه لا يتذكر متى وصل إليها ، ثم إنه يموز سلطات واسعة حتى إنه ليس في حاجة إلى أن يصدر أوامر ، وهو يعيش بمفرده في قصر هائل ، تمشي الأبقار في أسبائه وتقضم صورته »^(١٤) .

وعندما كتب جارتيا ماركث هذا الكتاب جاء متعمقاً في جذور الواقع الكولومبي وبخاصة الواقع اللاتيني الأمريكي بعامة ، وإن كان هذا الواقع قد أثرى ثراه لامتيل له عما أصابه من تحولات وما أضافه إليه الخيال الخلاق من رؤى وأبعاد حيّة ومتدفقة ، فهذا الكاتب الكولومبي العالمي استطاع أن يمثل تاريخ بلاده ، وواقعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، والأطماع الإمبريالية التي أحاطت بهذا التاريخ ، وعرف كيف يقدم لنا هذه المنظومة الواقعية الرائعة في عمل فني يجاوز خصوصيات الزمان والمكان ويؤثر على الإنسان في أي مكان . فخریف البطريك كما يقول خوسيه ميغيل أوفيدو « قطعة واسعة لواقع أكثر اتساعاً : إنها نتجته نحوشه ليس موجوداً

فكر في كتابة رواية عن الدكتور اللاتيني الأمريكي لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتور أو عله - فهو موجود ومكتمل ، ولكن الصعوبة كانت تكمن في السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتيني الأمريكي الغريب برمته . ومن بين الظواهر الغريبة لهذا الواقع الأفصاف الشاذة لدكتورى هذه القارة . يقول جارتيا ماركث : « إن أكثر خيرات صعوبة تمثّل في إعدادات لرواية (خريف البطريك) . فقد أخذت على امتداد عشر سنوات تقريباً أقرأ كل ما تصل إليه يدى حول الدكتوريين في أمريكا اللاتينية ، وخاصة في منطقة الكاريبي ، وذلك حتى يأتي الكتاب الذي أفكر في كتابته قريباً إلى حد ما من الواقع »^(١٥) . ثم يعرض جارتيا ماركث في هذا الحوار (وقد نشر بالكسيك عام ١٩٧٧) لبعض الأفعال الشاذة التي نفذها عدد من الدكتوريين ، منهم الدكتور دوفالييه في هايتي الذي قام بحملة للقضاء على الكلاب ذات اللون الأسمر في البلاد ، لأن أحد أعدائه وهو يحاول الهروب من مطاردة الدكتور له عرف كيف يتخلص من طبيعته البشرية ويتحول إلى كلب أسود . والدكتور فرانس Francia الذي ذاعت شهرته بوصفه فيلسوفاً حتى استحق دراسة في كتاب كارلايل (عن الأبطال) أغلق على جمهورية باراجواي وكانها بيت خاص ولم يترك إلا نافذة واحدة يدخل منها البريد . وأنطونيو لوبيث دى سانتانا (في كولومبيا) قام بدفن ساقه في جنازة مهيبه . أما يد لوى أجيرى المقطوعة فقد ظلت تسبح في النهر لعدة أيام وكل من أروها غمر كانوا يرتعدون من الخوف وهم يفكرون في أن هذه اليد القاتلة مازالت وهي في تلك الحالة قادرة على الطعن . وأناستاسيو سوموسا جارتيا والد سوموسا الحالي (الذي قامت ثورة ضده فيما بعد على يد الجبهة الساندينية في نيكاراغوا) كان لديه في فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأفاعى : صنف توجد فيه الحيوانات المتوحشة ، وصنف آخر يجس فيه أعداءه السياسيين^(١٦) .

ولهذا فإن واقع الدكتورى في أمريكا اللاتينية كان يلح على جارتيا ماركث منذ بداياته ، وقبل كتابة روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) . صحيح أن رواية (خريف البطريك) صدرت عام ١٩٧٥ ، أى بعد الرواية المذكورة بحوالى ثمانى سنوات ، لكنها أسبق زمناً من ناحية التفكير فيها . وقد أشار إلى ذلك الناقد لويس هارس في كتابه (أدبلاؤنا) التي صدرت

دكتور بلده . وفي ذلك الحين كان مقدرا أن يكتب فويتيس عن سانتانا ، ويكتب كارتير عن ماتشادو ، ويكتب ميجل أو تيرو سيلفا عن خوان بيشيتي جوميس ، ويكتب روا باستوس عن الدكتور فرانسيس وهلم جرا . وكان كورتاتار لديه شيء جاهر عن جثة إيفيتا بيرون ، أما أنا فلم يكن عندي دكتور لكنني كنت أكتب (خريف البطيريك)^(١٧) .

وقد جاء (خريف البطيريك) مختلفا عن كل التجارب السابقة ؛ لأن هذه الرواية ، كما سوف نرى من تحليلنا لها ، تمثل عملا فريدا في الأدب العالمي كله . إنها ليست رواية عن دكتور بعينه ، وليست رواية عن مرحلة تاريخية معينة ، وإنما يمكن أن يقال عنها إنها جمعت كل الدكتوريين في واحد ، وجمعت أو كشفت كل تاريخ العالم في سنوات معدودة هي السنوات الأخيرة من حياة بطل (خريف البطيريك)^(١٨) .

بين « خريف البطيريك » و « مائة عام من العزلة »

يرى خوسيه ميجل أوغويدو أن أسوأ طريقة لقراءة (خريف البطيريك) هي مقارنة برواية « مائة عام من العزلة »^(١٩) . لكن المحاولة على أية حال لا يمكن تجنبها ، وقد وقع فيها الكثيرون ، إذ رأوا أنفسهم وهم يقرءون (خريف البطيريك) يعصودون إلى « مائة عام من العزلة » ، وكانت المقارنة من الصعوبة بحيث إنها أتت إلى أن كثيرين في كولومبيا نفسها لم يستطيعوا أن يتلوقوا الرواية الجديدة فرفضوها رفضا كاملا . من هؤلاء خايم ميخيا دوكي في كتابه (مقالات) أو بالأحرى في دراسته (الأسطورة والواقع عند جابريل جارتيا ماركث) . فهذا الناقد بعد أن تحدث حديثا يفيض بالإعجاب الشديد عن « مائة عام من العزلة » جاء كلامه عن (خريف البطيريك) ينم عن علم الرضى ، إذ وصفها بأنها رواية تقوم على التكرار « وهذا التكرار ، كما يقال في الفلسفة ، لا يشكل خطا حقيقيا » ، فضلا عن أن فصلا واحدا من الكتاب يمكن أن يدل على الكتاب كله . ونص كلامه في ذلك هو : « إن الكم النصي لا يضيف شيئا . فالفصل الواحد يمكن أن يكون بديلا عن الكتاب كله ، بل هو كذلك في كل ما يشتمل عليه الكتاب من تعجيد أو تكرار ، ومن امتلاء أو خواء ، لأن التكرار - وهو النسخة الجوهري لما هو كمي - ما هو إلا لانهائية بدون تقدم ،

هناك . فليس لها بداية ولا نهاية : والنمو الذي نجده فيها من حيز لآخر يضي غير عابء بالعمل في جلته . فالرواية لا تقوم على تاريخ محدد ولا على نسق زمني قار ، وإنما تقوم على نفى كل شيء ، وعلى فرضي المدم »^(٢٠) .

روايات سابقة عن الدكتاتورية

ليست رواية (خريف البطيريك) أول رواية تتناول الدكتاتورية ، وإنما سبقتها أعمال أخرى في هذا المجال من أشهرها خروج أمريكا اللاتينية ، رواية Nostromo لجوزيف كونراد ، ورواية « الطاغية بانديراس » لرامون ماريا دل فاي إنكلان . أما في أمريكا اللاتينية فإن أشهر رواية في هذا الصدد هي رواية (سيدى الرئيس El Senor presidente) للكاتب الجواتيمالي ميجل آنخل أستورياس ، وقد نشرت في المكسيك عام ١٩٤٦ ، لكنها مكتوبة في معظمها فيما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٢ . ثم توالى الروايات عن الدكتاتورية مع أوائل الستينيات ، إذ صدرت رواية (موت أرتيميو كروث) لكارلوس فويتيس عام ١٩٦٢ . ولكن السبعينيات هي التي شهدت ظهور تسع روايات تقريبا من هذا النوع من أشهرها (المزعول الكبير في القصر) لرينيه أثفيل فابيلا (المكسيك ، ١٩٧١) و (حق اللجوء) لآليخو كارتير (كوبا ، ١٩٧٢) و (اختطاف الجنرال) لديتريو أجيليرا مالطا (الإكوادور ، ١٩٧٣) ، و (أنا الأعلى) لأوجستو روا باستوس (باراجواي ، ١٩٧٤) . ثم كانت (خريف البطيريك) عام ١٩٧٥ .

وتوالى مثل هذه الروايات خاصة في مرحلة السبعينيات يدل على أنه كان ثمة دافع أو تيار عام يدفع الكتاب إلى ازدياد هذا النوع من الكتابة ، بل إن جارتيا ماركث قد أشار في حوار أجرى معه عام ١٩٧٦ إلى أنه كان هناك نوع من الاتفاق بين الكتاب حول هذا الموضوع . فقد وجه إليه في هذا الحوار سؤال عن ظاهرة انتشار موضوع الدكتاتوري في الأدب اللاتيني الأمريكي خلال السنوات الأخيرة ، فأجاب : « إن هذا أمره تفسيره ، ثم إنه قصة قديمة . فقد كانت لدى كارلوس فويتيس فكرة طرات على ذهنه عام ١٩٦٨ حول كتابة كتاب جماعي يطلق عليه (أبناء الأوطان) يكتب فيه كل روائي فصلا عن

لكن الكاتب والناقد ماريو فارغس يوسا^(٢١) (من بيرو) قد رأى أن العمل السابق على (خريف البطيريك) ويتشابه معها كثيرا هو (جنازة ماما الكبيرة). وقد استند في رأيه هذا على أن الرواية المذكورة قصة امرأة هي السيدة المطلقة في مملكة ماكوندو، وأنها تشبه البطيريك السيد المطلق في مملكته على النحو الذي نراه في رواية (خريف البطيريك). فهذه السيدة عاشت في حالة سيطرة على امتداد اثنين وتسعين عاما وماتت في جو من القداسة ذات مساء من شهر سبتمبر.

وعلى أية حال فإن جارثيا ماركث كاتب مولع بتقديم الجديد في كل عمل من أعماله. ويكفي أن العمل يستغرقه لعدة سنوات حتى يخرج إلى الناس وقد استكمل أبعاده الفنية كلها. وقد رأينا كيف ظلت فكرة الدكتور تدور في ذهنه سنين طويلا حتى ظهرت مكتملة في كتاب بعد ثمان سنوات من (مائة عام من العزلة).

فصول الرواية

تتكون رواية (خريف البطيريك) من ستة فصول لا تفصل بينها أرقام أو عناوين بل فراغات طباعية تدل على أن فصلا انتهى وآخر يبدأ. وإذا بدأ الفصل تواصلت سطور بدون انقطاع حتى لا تكاد نعلم إلا على عدد قليل جدا من النقط. أما الفقرات فإن الفصل كله يعتبر فقرة واحدة. ولا تفصل بين الجمل الطويلة جدا إلا الفواصل. وهذه ظاهرة أسلوبية واضحة جدا في الرواية تضاف إليها ظواهر أخرى فيها غرابة وتفرد، وسوف ندرسها بالتفصيل عندما نتكلم عن الأسلوب، واللغة.

ولكي نأخذ فكرة عن بناء الرواية بشكل عام والقائم على المزج بين عناصر واقعية وأخرى فانتازية وأخرى خرافية أو أسطورية سوف نتوقف عند الفصل الأول. ويبدأ هذا الفصل بموت البطل مثليا بدأ تولستوي قصته (موت إيشان إيتنس) مع اختلاف الأسلوب والرؤية بالطبع. ومع السطور الأولى نكتشف أننا يلزأه زمن أبدي وعالم خرافي. نقرأ: «انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية الأسبوع، فحطمت بضرربات مناقيرها شبكات النوافذ المعدنية، وحركت برقيف أجنحتها الزمن الراكد في الداخل، ومع يزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون

أونبائية مكررة لا يوجد فيها أي فقرة تجاه المتعدد والمؤدى إلى الثراء». ثم يقول خايم ميخيا في مكان آخر من هذه الدراسة: «إن الإبداع الأدبي لا يمكن اختصاره في سحر من الألفاظ»^(٢٢).

ولكن من الواضح أن رأى خايم ميخيا كان متعجلا، ويبدو أنه كان شديد التأثر برواية (مائة عام من العزلة) وعالمها الرحب وشخصيتها الواضحة المعالم، ولغتها السردية التي يمكن أن توصف بالبساطة إذا قورنت بلغة وأسلوب وتقنية (خريف البطيريك). بالإضافة إلى أن البناء الفني في كل من الروايتين يختلف كل الاختلاف، وسوف نلاحظ ذلك بوضوح عندما نتوقف عن البناء الفني في الفصل الأول من (خريف البطيريك). وعلى أية حال فإن الروايتين لكاتب واحد ولا بد أن تجمع بينهما بعض نقاط التشابه، ولكن الاختلاف بينهما أكبر بكثير سواء على مستوى البناء أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة. فاللغة في (خريف البطيريك) - كما سوف نفصل فيها بعد - لغة مكثفة وموجزة حتى لقد وصفها الكثيرون بأنها لغة شاعرية. وقد أوجز الناقد سيمور ميتون بعض نقاط الاختلاف بين الروايتين فقال: «وأيا كانت علامات التشابه بين الروايتين فإن الفروق الكثيرة بينهما غير القارية المعتاد على أن يعتمد على حواس الخمس. ذلك أن أحد الملامح البارزة في (مائة عام من العزلة) هو سهولتها الظاهرة الناتجة عن نوع من السرد الطويل مع وجود قاص عالم بكل شيء يحكي في أسلوب يخلو من المحسنات البلاغية ويقليل من الحوار. أما (خريف البطيريك) فتميز، على العكس من ذلك، بتقلدها الزماني والسردية والأسلوب. وهذا الفرق يعكس تحول الرؤية الواقعية السحرية في (مائة عام من العزلة) إلى رؤية فانتازية تكبيرية Grottesca في (خريف البطيريك)»^(٢٣).

ثم إن هناك فروقا أخرى بين الروايتين تتعلق بالشخصيات (حيث تعدد الشخصيات وتمتلك ملامحها الفردية الخاصة في (مائة عام من العزلة) بينما تدور (خريف البطيريك) حول شخصية واحدة محورية هي الدكتور) وطريقة بناء الزمان والمكان.. إلخ.

ومع هذه الفروق كلها حاول بعض النقاد أن يجعلوا من (مائة عام من العزلة) مقدمة لرواية (خريف البطيريك)،

بقدر ما كان سوقا ينبغي أن يشق المرء فيه طريقا لنفسه وسط جنود حفاة من الخدم كانوا يضعون سلال الحضر وأقفاص الدواجن في الأروقة . . . الخ ، كل ذلك كان مختلطا باحتجاجات الموظفين الدائمين الذين كانوا يجحدون دائما دجاجات تبض في أدراج مكاتبهم ، فضلا عن ممارسات الجنود والمهارات في المراحض ، وجلية الطيور ، ومعارك الكلاب التائهة في قاعات الاجتماعات لأنه لم يكن أحد يدرى من هذا ومن ذاك أو من قبل من قد أتى ، في ذلك القصر المفتوح الأبواب حيث الفوضى الحارقة كانت تحول دون تحديد مقر الحكومة .

ثم ينتقل الكاتب إلى لحظة قريبة يمكن أن نسميها لحظة حاضرة في حياة الجنرال ، وإن كانت تحكى عن طريق الفعل الماضى « كان » ، فنفر أن الجنرال أو الدكتاتور كان يراقب يوميا عملية حلب الأبقار في الحظيرة ، ويقدر بيده كمية الحليب التى ينبغي على العربات الرثاسية الثلاث أن تنقلها لتوزع على ثكنات المدينة . . الخ (ص ١٤) ، ونرى كيف كان يدير شئون الوطن بصما بإبهامه لأنه لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة ، وكيف كان المصلفون بلاحياء ينادون به قائدا أعلى للزلازل الأرضية ، وللكسوف والخسوف والسنوات الكبيسة وغير ذلك ، وكيف كانت أوامره قدرا لا يرد حيث يعلن : « انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك ، ويرفع الباب ، ركبه هنا فيركب ، أخرخوا ساعة الحائط ، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار في منتصف النهار بل في الساعة الثانية ظهرا حتى تبلى الحياة أطول ، فتؤخر الساعة بدون أدنى تردد » (ص ١٥) . ونقع كذلك على تنف من حياته الجنسية . ثم تقابلنا شخصية شبيهه أو صنوه الكامل « باتريسيو أراجونيس » الذى وصفه لنا الراوى الجماعى ثم قال : « وكم شعر بنفسه (أى الجنرال) عندما اكتشف أمامه صورته تماما ، ونظيره في كل شيء ، سحقا ، هذا الرجل هو أنا ، قال ، وفي الواقع كان الشبه إلى حد الالتياس » (ص ١٧) ونذكر من السطور التالية أن شبيهه هذا كان محتالا ، وكان يمارس الجنس على النحو الذى يفعله الجنرال « سأنتبه لك على السرير بالقوة بواسطة أربعة جنود يسكنونها لك من رجلها ويديها بينما أنت تنكحها » (ص ١٨) . ثم إن أبناء باتريسيو أراجونيس كانوا مثل أبنائه تماما يولدون كلهم قبل الألوان .

عديدة على نسمة دافئة ورقية لميت عظيم وعظمة متعفة » (ص ٩) . وهؤلاء الذين دخلوا القصر خيل إليهم أنهم كانوا يدخلون في أجواء عصر آخر . وقد شاهدوا أشياء كثيرة منها اسطبل حكام المستعمرات ، وزهور الكاميليا والفراشات ، وسيارة زمن الضجيج البرلينية ، وعربة السطاعون ، ومركبة السنة التى ظهر فيها النجم المذنب ، وهو نجم ارتبط به الدكتاتور كما سوف نرى ، وشاهدوا أكوخ محظيات الجنرال وقدروا من الأشياء المتبقية أن أكثر من ألف امرأة عشن هنا مع أطفالهن المولودين بغير غمام ، كما شاهدوا المكاتب والقاعات الرسمية التى كانت الأبقار تجوحها جيئة وذهابا دونما احتراث بينما تآكل ستائر المخمل وتلوك أنسجة الأرائك . ومن بين ما شاهدوا (وسوف نرى فيما بعد أن هؤلاء يمثلون القاص الجماعى في الرواية) في القصر الرثاسى الدكتاتور نفسه « بدلتة الكتانية الخشالية من الشارات ، ولقافات ساقيه ، ومهمازه الذهبى على الكاحل الأيسر ، كان أكبر سنا من الرجال كلهم ومن الحيوانات الغدبية كلها في الأرض وفي الماء ، وكان ممددا على الأرض وساعده الأيمن مثنيا تحت رأسه على هيئة وسادة ، مثلما تعود أن يتم ، ليلة بعد ليلة ، ليلى حياته الطويلة كلها بوصفه طاغية متوحدا » (ص ١١) . وذات مساء من شهر يناير لمحوا بقرة تتأمل الغسق من أعلى الشرفة الرثاسية ، كما رأوا في فجر يوم جمعة (يوصف بأنه من أسبوع مضى) أول طيور العقبان تصل وترتفع من أفاريز ملجأ العجزة الفقراء حيث تغفو منذ الأزل . وأثناء تجوالهم في القصر اكتشفوا (للمرة الثانية) جسده مبرعا يبيثو صغيرة وحيوانات أعماق البحر الطفيلية ، وخاصة تحت إبطيه وثنية الفخذين ، وكانت ضمادة من القطن تلف خصيته المصابة بفتق وهى الجزء الوحيد الذى لم تهاجمه العقبان ، يرغم أن الخصية كانت بضخامة كلية ثور ، ولكنهم حتى هذه اللحظة لم يجرؤوا على الاعتقاد في موته (ص ١٣) .

وهكذا يمتضى بنا الكاتب في هذا الجوال الحرقى للموغل في أزمة حقيقة والواقف على عتبة الحاضر في آن ، من خلال هذه الأشياء التى شاهدها الناس (الأنا الجماعى) عند دخولهم القصر الرثاسى . ثم ينتقل بنا (في صفحة ١٤) إلى مشهد يدل على الفوضى الضاربة أطنابها في كل شيء أو الفوضى الحارقة. يقول الراوى الجماعى : « لم يكن القصر يشبه قصرا رئاسيا

الرسول يضي محاولا إقناعه بأن كل ما هو حق يأتي من الروح القدس (ص ٢٤)

ثم نعلم عن الموت الثالث للدكتور (ص ٢٥) وكيف أنه مات ميتة طبيعية أثناء نومه كما أعلنت ذلك أوائل العرافات ، إلا أن السلطات العليا ظلت تؤخر التأييد محاولة لفض نزاعها السابقة بمؤامرات دموية ، لكننا لا نلبث أن نرى الجنرال حيا يمارس حياته العادية ويرصد علامات الأحداث في أكوام الحطب الكتيبة عند الضوء الآن من احتراق روث البقر في الأروقة . كما كان يذهب لرؤية أمه « بنديون ألفارادو » في محل إقامتها بالضاحية ، ويقول لها مفكرا: « لو أنك تعلمين كم يزعجني هذا العالم أريد الفرار ولست أدري إلى أين يا أمي » (ص ٢٦) كما كانت الحراس يحمون ويقولون له لا جديد يذكر سيدى الجنرال ، كل شيء على ما يرام ، لكنه كان يعلم أن ذلك ليس أكيدا وأنهم يئذونه عادة ويكذبون عليه خوفا . ونجد البلاد بعد ذلك وهي تستيقظ من سباتها الدهري في اللحظة التي يدخل فيها الجنرال ويحاط عليا بأن باتريسيو أراجونيس (شبيهه) جرحاً قاتلاً بسهم مسموم . وكان الجنرال في سنوات سابقة قد اقترح عليه في ليلة لم يكن فيها مزاحه (أى الجنرال) رافقا أن يلاعبه لعبة الحياة ، ملك أو كتابة على العملة ، فإذا خرج الملك ثمرت أنت وإذا خرجت الكتابة أموت أنا ، لكن أراجونيس أخبره أنها سوف تموتان معا لأن كل العملات ليس عليها إلا الملك في الوجهين كليهما . ثم لعبا جولة وجولتين وعشرين ، وربح باتريسيو أراجونيس الجولات كلها ، وينتهي هذا المشهد بدخول الجنرال عشية إحدى الليالي إلى غرفة باتريسيو حيث وجده يصارع غمرات الموت دون علاج ، ودون أي أمل في الخلاص من السم ، فحياه قائلا: « ليدخلك الله فرايس جئاته أيها الفحل ، الموت في سبيل الوطن شرف عظيم » . وبهذا يكون هذا الموت هو الموت الرابع للجنرال في هذا الفصل . ونشهد مواجهة بين الجنرال وشبيهه أو صنوه باتريسيو يبدو فيها الجنرال متأثرا من وقاحة شبيهه وتكرانه للجميل « باتريسيو أراجونيس الذي أحلته مثل ملك في قصر ، وأعطيته ما لم يبطه أحد لأحد على هذه الأرض ، ومنحك نسوق » (ص ٢٩) . وهكذا يلاحظ القارئ كم تتداخل الشخصيتان لتعبر في النهاية عن شخصية واحدة ، وكم تتداخل الأساليب ، على النحو الذي سوف

ثم ينقل لنا الكاتب لحظات من حياة الدكتور العادية ؛ سيرة في الأسواق ، وتفقد لها على نحو حراقي كذلك ، وكان الناس عندما يرونه مارا يفتقون « عاش الفحل Viva El Macho » وهو لقب كان يطلق عليه كما سوف نرى فيما بعد . وكان الناس يندفعون لمشاهدة موكب ، ويبدو هو شليد التحمس لا ندفاعات المحبة هذه ، ويؤنب الضابط الذي يحول بين الناس وبينه قائلا : « لا تكن أحق ، أيها الملازم ، دعمهم يحوي » (ص ٣٠) .

ونغمض مع اللحظات الحاضرة من حياة الدكتور، فنجده يذهب إلى الاستراحة المعلقة في قمة المرتفع الصخري حيث يقضى فترة ما بعد منتصف النهار يلعب « الدومينو » مع دكتاتوريين قدامى من بلدان أخرى في قارة أمريكا اللاتينية . وهؤلاء كانوا يظهرون مع الفجر مرتدين لباس العظمة بالقلوب وفوق ملابس النوم ، ومع كل منهم صندوق يحوى على الاموال المنهوية من الخزائنة العامة ، وعلبة أوسمة في الخفية ، وقصاصات صحف ملصقة في دفاتر محاسبة قديمة ، وألبوم صور ، يظهر فيها كل واحد منهم أثناء استقباله الرسمي الأول كما لو كان يقدم أوراق اعتماد قائلاً : انظر ، جنرال . هذا أنا عندما كنت ملازماً أول ، وهنا كان يوم تقلد المنصب ، وهنا الاحتفال بالذكرى السادسة عشرة لتولى السلطة (ص ٣٢) . وكان الجنرال يؤوى هؤلاء جميعا في المبني الرئاسي ويجهزهم على لعب الدومينو حتى آخر قرش معهم . ثم يتغير صوت الراوي فيصبح صوتاً نسائياً ليحدثنا عن مغامرات الجنرال الجنسية حيث كان يقتنى خطى النساء المطمئنات وهن يكنسن البيت في غيش الصباح ، ويرصد الفرصة التي يجتلي فيها بإحداهن فيضاجعهما ، بالرغم من شيوخته ، مثل الديك خلف أبواب المكاتب بينا الأخريات يقهقهن في الظل ، يالك من بطل ياسيدى الجنرال . ونعرف من السطور التالية أن الجنرال لم يكن مؤمنا بأى ديانة لكنه عندما صدق على معاهدة سلام مع القاصد المسيح لكن الجنرال كان يمتج ضاحكا حتى الموت ويقول لهذا القاصد : « إذا كان الله قادرا بالصورة التي تحدث عنها فقل له إذن أن يخلصني من هذه الدوية التي تظن في أذن ثم يفك بنظولونه ويريه فتى خصيته العجيب ويقول له اطلب منه أن يزيل انتفاخ هذا المخلوق العجيب . وكان القاصد

الحرب الفيدرالية ، ورأى رجلا في حداد يقبل خاقه ، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته ، ورأى بالغة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته » (ص ٣٢) .

وبالرغم من ذلك أطلق ناقوس الكاتدرائية ونواقيس الكنائس كلها عن أرباع الجيور ، وانطلقت الأسهم النارية ، ودوت فرقعات الفرح ، ودقت طبول التحرير ، فقد فرح الناس جميعا بموته ، ورأى هو بنفسه (وهو ميت) أبناءه المهجنين يجهزون حفلة موسيقية مرححة بأدوات المطبخ ، وأدوات الكريستال ومعدات ولائم البذخ منشدون بصوت عال « بابا مات ، نجا الحرية » . ثم اجتمع الجميع لاقسام غنيمة موته : الليبراليون الذين باعوا الحرب الفيدرالية ، والمحافظون الذين اشتروها ، وجزالات القيادة العليا ، وثلاثة من وزرائه ، وكبير المطارنة والسفير شنوتنتر ، كلهم جاءوا متلرعين بالمخادهم ضد استبداد القرون لاقسام غنيمة موته فيها بينهم ، ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب ولم يبق في القاعة الفارغة سوى منافض السجائر الطافحة ، وفجائين القهوة ، والكراسي المقلوبة على الأرض ، وشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دي أجيلار . وصدر أمر الدكتاتور لا يخرج أحد حيا من مؤامرة الخيانة هذه ، فانطلقت الرصاصات تمحصد كل من كان يحاول الفرار ، وأجهز على الجرحى حسب القاعدة الرئاسية التي تقول إن كل من بقى على قيد الحياة عدو لدود مدى الحياة .

وقرر الجنرال أن يحكم وحده ، ولا يستعين بأحد فيها عدا وزير صحة جيد ، الأمر الضروري الوحيد في الحياة ، ووزير آخر من أجل ضرورات المراسلة ، وبهذا يمكن تأجير مباني الوزارات والثكنات وتوفير الأموال . وكانت الأجراس الفرحة التي احتفلت بموته هي الأجراس نفسها التي تحفل الآن بخلوده ، وقامت تظاهرة دائمة تدور في باحة الأسلحة تنطلق منها اهتافات وترفع اللافتات الكبيرة المكتوب عليها « حفظ الله العظيم الذي قام في اليوم الثالث من بين الأموات » ، وانفرد هو بالحكومة ، ولم يعد يأتي أحد ليكدر إرادته بالأقوال أو بالأفعال ، فقد كان متوحدا بمجده حتى انعدم وجود أى عدو له ، ومن هنا جاء اعترافه بالجميل لشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دي أجيلار . وسوف نرى فيها بعد عندما نتناول

نتناوله بالتفصيل في مكان خاص . ثم نقرأ بعد ذلك على لسان باتريسيو أراجونيس كلاما موجه للجنرال قال له فيه : « ولتعلم بأنه لا أحد قط نقل إليك ما يفكر فيه فعلا ، ولكنهم جميعا يقولون لك ما تود أنت أن تسمعه ، وبينما يركمون أمامك يشهرون بنادقهم ضدك من الخلف . أشكر الصدفة التي شامت أن أكون الرجل الأكثر شفقة عليك في هذا العالم إذ أننى الوحيد الذى يشبهك ، الوحيد الذى له شرف نقل كل ما يقوله الجميع عنك ، من أنك لست رئيسا لأحد وأنتك لست مدينا بعمرشك لمندافكع وإنما للإتجلايز الذين نصبوك على هذا العرش ، وجاء الأمر يكيون فيها بعد فقدموا إليك دعمهم بحارثهم ومدراعاتهم » (ص ٢٩)

ونصرف كذلك أن الجنرال كان يمارس التعذيب ضد السجناء الذين كان يلقي بهم في خنادق القلعة كي تمزقهم التماسيح وهم أحياء وبعضهم كانوا يسبحون أحياء ثم ترسل جلودهم إلى أسرهم لأخذ العبرة . وهناك مجزرة مشهورة ارتبطت باسمه هي « مجزرة سانتا ماريا دل تار » . وهذا الكلام كله ورد على لسان باتريسيو أراجونيس الذى ترنح وسقط مغشيا عليه وهو يرمش من الألم ملطخا بالبراز والدموع . ونذكر أن الجنرال صار هو الرجل الأكثر عزلة على وجه الأرض ، وتكتشف منظفات المنزل في الغداة الجسد عندا على وجهه فوق أرض المكتب ، ميتا لأول مرة (هكذا يعود بنا المؤلف إلى زمان سحيق) ميتة زائفة طبيعية . وهي زائفة لأننا سوف نكتشف هودته مرة أخرى ومرات . وفي تلك المرة لم ينتشر الخبر فوراً ، كما كان يأمل ، ولكن مرت ساعات وساعات ، حلز وتحقيقات وأخذ وعطاء بين ورتة النظام الذين كانوا يحاولون كسب الوقت بتكذيب اللفظ حول موته بمختلف أنواع الصيغ المتضاربة ، حتى « لقد اقتيدت أمه بنديون ألفارادو إلى شارع السوق حتى نلاحظ أن هيتشلا لا تدل على الموت » (ص ٣١) ثم نجد وعى الجنرال يتنازل وهو ميت على النحو التالى : « حدث نفسه متأملا المركب الذى كان يتقاطر حول جثته ، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهانا ، متقلصا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة ، ورأى الحياة بدونه ، رأى بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلا للخل لللغز هل هو ذاك حقا أم لا ، ورأى شيخا حياه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال

قال له: «إن ذلك ليس سوى طين السلام ياسينى الجنرال ، ذلك أنه منذ ذلك اليوم الذى وجد فيه ميتا للمرة الأولى غولت أشياء الأرض كلها وأشياء السماء كلها إلى أشياء السلام ياسينى الجنرال » (ص ٣٩) .

وفى الصفحات الأخيرة من هذا الفصل يركز المؤلف على بعض عناصر الحياة فى الشاطئ الكولومى (وهو موضوع سوف نخصص له حيزاً مستقلاً) ويتم ذلك من خلال واقع الحياة التى يجيها الجنرال نفسه ؛ فقد فرض على كل واحد من حوله أن يعتزل فى غرفته كى ياكل هو على انفراد حتى لا يراه أحد « إذ لا ينبغي أن يكتشف الآخرون أنه يعيش على الفضلات ، ولا ينبغي أن يدركوا كم هو ضجّل هذا البطلان الملطخ بسلس بول الشيخوخة » (وعلمنا تناول شخصية الجنرال سوف نفع على كل ما تنطوي عليه هذه الشخصية من تناقضات) . وكان الجنرال أثناء تأمله للبحر وللجزر يتذكر يوم الجمعة التاريخى من شهر أكتوبر حين خرج من غرفته فجراً وفوجئ « بالجميع فى البيت الرئاسى يرتلون قبعات حراء بما فى ذلك المحظيات والبرصى وحالبو الأبقار والحرس فأخذ يبحث عما حدث فى العالم أثناء نومه حتى صار قوم بيته وسكان المدينة يتجولون بقبعات حراء عفر أن قوما غرباء وصلوا يطرئون بتعابير جميلة إذ يقولون اليم بدلاً من البحر ، ويسمون « ألفوا كامايات » ببناوات ، ووزوق الحشب جذعية ، وخطاف صيد الأسماك ربحاً . وكانوا حصى الحلقة ، هم أجسام سليمة ووجوه جميلة ، وشعور فى فى طول شعر ذيل الخيول تقريباً » (ص ٤٢) . ونجد هنا مقابلة بين هذه الوجوه الجميلة ووجوه أهل الكاريبي المخضبة بألوان غامقة ؛ فلاحم بالسود ولاحم بالببيض . وقد قام الغرباء بمقايضة أهل البلد بما يملكونه كله فى مقابل هذه القبعات الحمراء وسنجات الزؤلؤ الزجاجية التى علقها الناس حول رقابهم إرضاء لهم . وبالرغم من أن هذه المبادلات تمت بشكل علقى فقد حدثت مضاربات شيطانية . وقد اتضح أن الجنرال عجز عن فهم ما إذا كانت هذه القصة من اختراع حكومته ، فعاد إلى غرفته وفتح النافذة على البحر آملاً فى اكتشاف بارقة جديدة تمكته من توضيح هذا الاضطراب . وينتهى الفصل الأول والجنرال جالس أمام نافذته يرى عند حافة الرصيف باروجة كل يوم ، التى هجرها قوات المارينز واكتشف خلف الباروجة المراكب الثلاثة راسية فى

الشخصيات أن بعضها تفانى فى خدمة الدكتور بصورة لا مثيل لها ، ومنهم هذا الجنرال رودريجو دى أجيلار ، وآخر نراه فى الفصل الخامس هو تابعه أو جللاه خوسيه أجاتايو ساينز دى لايارا . وقد بدأ الجنرال متأثراً بأولئك الذين يكوا أمام جثته لدرجة أنه أمر بإحضار الشيخ صاحب التحية الماسونية والرجل الذى قبل خاتمه وكان فى حداد ، لكى يقلدهما ميدالية السلام ، وأمر بإحضار بائعة السمك لكى يقدم إليها ما تحتاج إليه وهو بيت كثير الغرف تعيش فيه مع أبنائها الأربعة . أما المهاجرون الذين غرّبوا مقر الرئاسة فقد انتقم منهم . ولم تكن العقوبة فى حد ذاتها تنهه بقدر ما كان يمه أن يبرهن نفسه بأن تدنيس الجسد والمهجوم على الكيى لم يكونا عملاً شيعياً تلقائياً وإنما كانا مجرد عملية قذرة قامت بها مجموعة من المرتزقة . وقد ألقى بأحدهم فى أحد خنادق الباحة كى يشاهد الآخرون تمسيح « الكايمان » وهى تمزقه وتلتهمه ، كما أمر بسلخ أحدهم حياً على مرأى من الجميع ، ومن ثم شرع الجميع يعترفون بما كان يريدون أن يعترفوا به . ثم قرر أن تكون عملية التعذيب هذه آخر عملية فى عهده ، فقتلت التماسيح ، وهدمت غرف التعذيب وتم التخطيط للمستقبل بفضل فكرة سحرية أظهرت أن الاضطرابات المرعبة كلها فى هذا البلد إنما كانت ناتجة عن أنه كان لدى القوم متسع من الوقت للتفكير ، فأخذ يبحث عن طريقة لشغل وقتهم ، فأقيمت ألعاب مارس الزهرية ،

ومسابقات ملكات الجمال السنوية ، وشيد أكبر ملعب لكرة القدم فى منطقة الكاريبي ، وألزم الفريق بشعار النصر أو الموت ، وصدر أمر بتأسيس مدرسة مجانية للكنيسة فى كل مقاطعة ، حيث واصل طلابها التحمسون من جراء التشجيعات الرئاسية كنس الشوارع بعد أن انتهوا من كنس البيوت ، والطرق والدروب القروية ، بحيث نقلت أكاداس النفايات ثم أعيدت من مقاطعة إلى أخرى دون أن يتم التوصل إلى معرفة كيفية التخلص منها . وهذا كله حدث فى مواكب رسمية مع أعلام الوطن ولافات عريضة مكتوب عليها « حفظ الله الطاهر الذى يسهر على نظافة الأمة » . وانطلق المنافقون بلا حياة يقولون عنه إنه إنسان فذل لأنه لم يعد يلجأ إلى مساعدة أحد مهما كان يشبهه . واخذ الجنرال يعيش حياته الطبيعية قهدهم العديد من الجدران لاستقبال الناس وفتح العديد من النوافذ لرؤية البحر . وقد ظل طين الأذنين يزعجه لكن طبيبه

الدكتاتورية في أمريكا اللاتينية . ولن أفعل ذلك في بقية الفصول وإنما سوف أشير إليها في اقتضاب شديد ، لأن سوف أتوقف عندها بشكل أكثر تفصيلا من خلال تحليل للشخصيات ، ودراستي للغة والأسلوب ، والزمن ، ويحس عن الآليات التي انطلق من خلالها هذا العمل .. إلخ .

يبدأ كل فصل من الفصول الخمسة الباقية بموت الدكتاتور أيضا على النحو الذي رأيناه في الفصل الأول ، وإن كان الفصل الرابع بدلا من أن يركز في بدايته على اللجنة يركز على التنبؤات التي صاحبت أو سوف تصاحب موت الدكتاتور ، فنقرأ : « عندما كنا نتقدم في الشكليات المتعلقة بتهمة اللجنة وتطبيقاتها ، كان أقلنا سداجة ينتظر دون أن نتعرف بذلك تحقق النبوءات القديمة التي تؤكد مثلا أنه في اليوم الذي سيموت فيه سوف يرجع وحل المستعفات إلى منابعه عبر الروافد ، وتهمل الأمطار دما ، ويبيض الدجاج أيضا خماس الزوايا ، ومن جديد نجيم الصمت والظلمات على الكون نظرا لأن نهايته كانت تعني نهاية الكون » (ص ١١١) .

أما عن بناء الفصول الخمسة فيختلف إلى حد ما عن الفصل الأول ، لأن المؤلف في هذه الفصول يركز على شخصية الدكتاتور وعلاقاته وأوصافه أكثر مما يركز - كما فعل في الفصل الأول - على تحولاته . فالفصل الثاني يبدأ باكتشاف موته في المرة الثانية ، ثم يتناول أوصافه ، وصلته بأمة بنديثيون الأفراد ، وحببته مانويلا شانشز التي تأخذ حيزا واسعا في هذا الفصل ، ونعثر على كثير من أفعاله الشاذة وصفاته الغريبة .. إلخ ، وهذا كله يتم على النمط الأسلوب الذي التزمه الكاتب في هذه الرواية ، والذي سوف نتناوله تفصيلا في الفصل الخاص بذلك . فهو أسلوب يقوم على رؤية خرافية ، ويتميز بالانتقالات السريعة ، ولا يلتزم على أي نحو من الانحاء بترتيب زمني أو مكاني .

والفصل الثالث نجد فيه تركيزا شديدا على أفعال الدكتاتور مثل تنبهه للأموال ، واستخدامه للأطفال في سحب الأرقام الراحبة في اليانصيب ، مما يؤدي إلى أن تدخل معظم هذه الأموال في جيبه الخاص . هناك كذلك أوامره الغريبة بقتل كبير من هؤلاء الأطفال لأغراض في نفسه ، وأوامره بتعذيب كل من يخالفه . وتدل الفقرة التالية على طريقة تصرفه في مثل هذه المسائل . نقرأ في الرواية صفحة ١٠٠ : « إذ إنه قبل طلوع

البحر القاتم . وتبدو هذه إشارة رمزية إلى مراكب كريستوفر كولومبوس الثلاثة ويبدو للمشاهد كله رمزاً للعلاقة التي ربطت بين أبناء هذه القارة والمستوطنين البيض الجند الذين جاءوا إليها بعد الاكتشاف وبعضهم عادوا منها عمليين بشق أنواع الخير والثروات الثمينة . وكان عصر الاكتشاف كذلك مقدمة لتاريخ طويل من الاستغلال عانى - ومازال يعاني - منه أبناء هذه القارة . وهذا المشهد إن دل فإنما يدل على عمق تفكير جارتيا ماركس وقدرته الكبيرة في السيطرة على أدواته الفنية . إنه كاتب لا يمكن قراءته بسهولة . وأشهد أن قراءته قبل ذلك منذ سنوات ، ولكني أحسست الآن في قراءتي الثانية أني كنت محتاجا إلى إعادة قراءته ، وربما أحس في المستقبل أني مازلت في حاجة إلى إعادة قراءته مرة ومرات فهذا الكاتب الذي ظل يفكر في هذه الرواية على امتداد سنوات طويلة ، ثم ظل يكتب فيها حوالي ثمانية أعوام ، وجمع في البداية معلومات كثيرة ثم كتب حوالي أربعمائة صفحة في كراسة وعاد فمزق كل ماكتب هذا الكاتب لا يمكن أن يقدم شيئا سهلا ، وإنما يحتاج إلى قارئ في غاية الوعي يستطيع أن يستنطق السطور والكلمات ، وأن يتوقف عند كل لمحة أو إشارة . وليس معنى ذلك أن جارتيا ماركس كاتب صعب القراءة والفهم ، بل على العكس من ذلك ، إنه كاتب الناس جميعا ، لأن كل قارئ مهما كانت ثقافته يستطيع أن يفهمه وأن يستوعبه بقدر مألديه من ثقافة ، وهذه سمة الأعمال الإبداعية العملاقة على امتداد التاريخ الإنساني : تقدم نفسها في سهولة ويسر إلى كل متلق ، لكنها في الوقت نفسه تحتاج إلى من يسر أغوارها ويحيط ببعض ما تنطوي عليه من أبعاد عميقة ومتجذرة في الكشف عن أصول الوعي الإنساني . فرواية (خريف البطريق) مثل رواية (دون كيخوته) مثل أعمال شكسبير وتولستوي وديستوفسكي وتشيفوف وكافكا وفوكز وهمنجواي وسواهم من كبار المبدعين ، تكون سهلة وعميقة في آن . ولعل هذا هو ما يفسر شعبية هؤلاء الكتاب وانتشار أعمالهم لدى دائرة واسعة جدا من القراء في كل أنحاء العالم .

وينبغي أن أنوه بأن قمت بتلخيص هذا الفصل الأول على طريقة أساتذنا الناقد الكبير الدكتور على الراعي حتى أضع القارئ في جو هذه الرواية العملاقة ، وحتى يكشف بنفسه بعض آليات هذا العالم الخرافي المعبر أجل تعبير عن واقع

يكتشف أن « الكذب أكثر راحة من الشك ، وأكثر نفعاً من الحب وأكثر بقاء من الحقيقة ، وكان قد توصل بدون فرع إلى التوهم المخزي بأن يأمر دون أن تكون له سلطة ، وأن يكون مرفوع الشأن بدون مجد ، وأن يكون مطاعاً بدون نفوذ عندما اقتنع وهو في ذلك التار من أوراق خريفه الصغراء بأنه لن يكون أبداً سيد سلطته الكاملة ، وأنه محكوم عليه ألا يتعرف الحياة إلا من ظهرها ويأمن بحيل الخيوط المعقدة ثم يصلح خيوط النسيج والعقد الموجودة في سداة الأوهام المخيمة على الواقع » (ص ٢٣٠) .

الأسلوب واللغة والسرد :

ذكر جارثيا ماركث في مقال له نشر في مجلة (النص النقدي) عام ١٩٧٩ (وعنوانه الفانتازيا والإبداع الفني في أمريكا اللاتينية والكاريبي) أن أصعب شيء بالنسبة للكاتب اللاتيني الأمريكي ليس هو اختراع عالم ما — لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل — لكن ذلك يتمثل في السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول هذا الواقع اللاتيني الأمريكي كله الذي لا يمكن تصديقه . ولعل رواية « خريف البطريق » أهم نص أدبي لماركث تمثل فيه هذه الظاهرة . فقد استطاع ماركث في هذه الرواية أن يبدع أسلوباً ولغة قادين على التعبير عن هذا العالم الخرافي الذي أبدعه حول الدكتور .

لقد توقف جارثيا ماركث كثيراً عند التقنية التي يمكن أن يستعملها في كتابة هذه الرواية . وقد حكى لنا حيرته في هذه المسألة حتى اهتدى إلى الأسلوب الذي ظهر به العمل ، فقال : إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو في كوبا فحزه هذا على أن يكتب كتاباً حول محاكمة دكتور ، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمه ، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتور من الداخل ، كيف يفكر ، كيف يكون رد فعله ، وهذا هو ما كان يهجم أكثر . ثم عثر له بعد ذلك أن يكتب « مونولوجاً » يصدر عن الدكتور وهو في مقعده ، لكن هذه التقنية خلقت له مشكلة أخرى هي أن الدكتور لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وقد تعلم فيما بعد . ومن ثم لم ترق له هذه التقنية كذلك لأن « ما كان يهجم لا يتمثل فيما يعرف الدكتور وإنما فيما لا يعرفه وهذا لا يستطيع أن يقوله في « مونولوج » لأن الدكتور لا يمكن أن يتكلم عما لا يعرفه . » وهكذا من محاكمة

الفجر أمر بنقل الأطفال على متن زورق إنقاذ محمل بالأسمنت ، فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الإقليمية وهناك أرسلوهم بعسوة ديناميت إلى العالم الآخر ، وبعد أن أتم الضباط الثلاثة جريمتهم دون أن ينقطعوا عن الغناء وبدون أي أثر للألم انتصروا أمامه في حالة استعداد : سيلى الجنرال لقد نفذت أوامرك ، فكافأهم برتبتين جدينتين وقلدهم صليب الخدمات الأمنية والصادقة ، ثم أعدمهم بدون ضجة مثلهم مثل سائر الأندال إذ إن هناك أوامر يمكن أن تعطى دون أن تنفذ ، سحقاً إذن ، باللصيان المساكين » .

والفصل الرابع يكاد يختص بأمة بنديون ألفارادو وموتها وإصداره مرسوماً بتقديسها ، ذلك لأنه لم يؤمن بشيء إلا أن لأمه الحق في مجد التقديس . وفي هذا الفصل نكتشف أن الدكتور ولد ثلاث مرات بفضل حيل التاريخ الوطني الذي موه الحقائق حتى لا يتمكن أحد من كشف سر منيته .

ويتناول الفصل الخامس أعماله كذلك ، وفيه كلام كثير عن زوجته الشرعية الوحيدة ليسييا ناثريو ثم مقتلها هي والصبي ، وقيام أحد جلاذيه وهو خوسيه إجناتيو ساينز دي لابارا بالبحث عن القتلة ، وما استعج ذلك من عمليات تعذيب شنيعة .

ويأتي الفصل السادس قريباً في بنائه من الفصل الأول ، إذ يمشد فيه الكاتب مجموعة كبيرة من آليات الإنجاز في حياة الدكتور ويتناول حياته الجنسية وأفعاله بشكل عام . وفي هذا الفصل كلام كثير كذلك عن جلاذيه وخاصة آخرهم ساينز دي لابارا وحديث عن الديون ومملكة سامه المنهوبة وثروته الخاصة التي لا تحصى . ونعرف في بداية هذا الفصل أن الدكتور لم يتعرف على نفسه بعد موته الأول عندما تم عرض جسده ، وهو الآن أكثر رهبة بقفازه الألمس المحشو بالفلن نفوق صدره المزين بميداليات ربحها في انتصارات خيالية أثناء حروب من الشوكولاته ابتدعها متملقوه بلا حياة ، وينتهي هذا الفصل بموت الدكتور الأخير والأخير والأخير ، وبذلك يكون زمن الأبدية الهائل قد انتهى أخيراً .

ومن هذا العرض لفصول الرواية ندر أن الوقائع كلها حدثت فيها تحولات خرافية بفضل موهبة الحكى الخرافي الجبارة عند المؤلف . ومن ثم نجد البطريق في آخر صفحة من الرواية

إلى مونولوج إلى رفض المونولوج^(٢٣) حتى توصل الكاتب أخيراً في الرواية المنشورة إلى أسلوب سرد ، بالرغم من أنه يستخدم أحياناً بعض المونولوجات الصادرة عن البطريق ، فإنه يلجأ بصورة عامة إلى ما يمكن أن يسمى بالمظورات الصادرة عن عدد لا حصر له من الشخصيات المختلفة ، فضلاً عن منظور القاص - المؤلف العالم بكل شيء ، وقد سمى جاريثا ماركث هذا الأسلوب « أسلوب السرد المتعدد » أو « استخدام نقاط سردية متعددة » .

ويسمى خوليو أورتيجا هذه النظرية في السرد « الأنا الجماعي » للثقافة الشعبية^(٢٤) . وعمل هذا الأنا الجماعي يقدم سلسلة دائرية من الأخبار : حيث الرسائل Mensajes يصدرها مرسل (نحن) تجاه مرسل إليه (نحن أيضاً) ؛ وبهذه الطريقة يكون الإخبار دائرياً وتحدث فيه انتقالات عند القيام بتوجيه الرسائل ، وعند صياغتها في دوائر جديدة تضم إليها . فالقاص هنا إذن هو الشعب بكامله ، وهو الشخصيات كلها مجتمعة في حلقات دائرية تتبادل الإرسال والاستقبال بصورة متواصلة ، وإن كان هذا لا يمنع أن نعرث في كثير من الأحيان على أصوات فردية بحيث يمكن أن نقول إن التكلم أو المرسل هنا هو الجنرال أو أمه بنديثون ألفارادو أو هذه الشخصية أو تلك .

ويتفق سيمور ميتون مع هذا الرأي ، وإن كان يرى عدم وجود قاص عالم بكل شيء . يقول : « الوسيلة التقنية التي تسهم في إبداع هذا العالم الذي لا يمكن أن نعتقد فيه في شيء هي وجهة النظر السردية التي تنتقل انتقالات مستمرة ؛ بمعنى أنه لا يوجد قاص عالم بكل شيء ولا واقع وحيد وثابت . فكل فصل من الفصول الستة غير المرقمة يبدأ بقاص مجهول الهوية في الشخص الأول الجماعي (نحن) الذي لا يمكن تحديد هويته . ويبدو أنه « نحن » وكأنه يمثل مجموعة من الشبان لكنه يمكن أن يمثل كذلك أي مجموعة غير محددة »^(٢٥) .

ولنقرأ في الفصل الرابع الجمل التالية (ص ١١٤) : « كان يكتب الأشياء القليلة التي يتذكرها لكي يضمن ألا ينساها أبدا ، كتب ليتيسيا ناثارينوزجي الوحيدة الشرعية التي علمته القراءة والكتابة في عز الشيخوخة ، وكان يقوم بجهود لكي يتذكر صورتها العامة (الموس) ، وكان يريد أن يعود ليراها بمظلة التفنن الملونة بلون الرابية ويأقتها المصنوعة من أذناب

الغالب القضية للسيدة الأولى ، لكنه لم يتذكرها إلا عارية في الثانية ظهرها تحت ضوء الشموسية الطحشى ، كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسده الهادى الداكن في دوى المروحة الكهربائية ، ويتشمم ثدييك النابضين بالحياة ، ورائحتك الشبيهة برائحة الكلبة ، والحفيف القارض في يديك الضاريتين لراعية مبتدئة ، كانتا تقطعان الحليب وتضيفان الصدا على الذهب والذبول على الأزهار ، لكنها كانتا يدين بارعتين في الحب ، إذ إنها الوحيدة التي أحرزت نصراً لا يمكن تحمله عليك أن تخلع حذاءك الطويل لأنه يلوث أغطى القطنية الناعمة ، فكان يخلعها ، عليك أن تتخلص من كل عدتك التي ترجع لي قلبى بشراكها ، فكان يخلعها ، عليك أن تتجرد من سيفك ومن حزام الفتق ومن المفاطات ، عليك أن تخلع كل ما تبقى يا حياى لآلى لا أحس بك ، فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك كما لم يفعل قط من قبل وكما لم يفعل ذلك مع أية امرأة بعد ليتيسيا ناثارينو ، حبي الوحيد الشرعى ، كان يتهد ، ويكتب التهديدات على قصاصات أوراق الملفات المصفرة ثم يلف الأوراق مثل السجائر ليخفيها في الزوايا المخفية التي لا تخطر ببال أحد في المنزل حيث كان يمكنه وحده العثور عليها لكي يتذكر من كان هو نفسه عندما يحجز عن تذكر أى شيء آخر ... إلخ » .

وهذه الجمل ، كما يلاحظ القارىء ، اقتطعناها اقتطاعاً من النص - وقد سبق أن ذكرنا أن النص في (خريف البطريق) يعضى من أول الفصل إلى نهايته بدون نقط إلا في القليل النادر ، بحيث ينثال اثنيلاً ويسير في تيار لا ينقطع من جمل تتوالى توالى الموجات العارمة التي تمضى بدون توقف . وفيما يتعلق بالرواية أو القاص لا نستطيع تحديده ، كما لا نستطيع تحديد متلق واحد ، فالمرسل هنا هو الأنا الجماعي والمتلقى هو الأنا الجماعي كذلك إلا إذا توجه الخطاب إلى شخص بعينه كما نرى في الجمل السابقة التي يتجه فيها الخطاب كثيراً ناحية ليتيسيا ناثارينو .

تبدأ الجمل بالقص على لسان الشخص الثالث (هو) : « كان يكتب الأشياء القليلة التي يتذكرها ... إلخ » حتى يصل إلى قوله « كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسده الهادى ... إلخ » فيتحوّل الخطاب من السرد العادى للغالب إلى المخاطب (والمخاطب في هذه الحالة ليتيسيا ناثارينو) ، ثم لا نلبث أن

استخدام لغة مجازية . إننا أمام نص يمثل نقلة شعرية لواقع ينسب عن الوصف العادي للكلمات . ويمتد طوفان الصور الباروكية على امتداد الرواية ، ولهذا رأينا بعض النقاد مثل خايم ميخيا دوكي يتهم ماركث بأنه يختصر الإبداع الأدبي في سحر لفظي ، وهو اتهام ظالم لأن الأبعاد الدلالية في رواية « خريف البطريق » في غاية الشراء والقوة . فماركث يختصر تاريخ الطغاة أجمعين في شخص واحد لا يضع له اسما كما سوف نرى عند الحديث عن الشخصيات .

ومن طبيعة أسلوب جارتيا ماركث في هذه الرواية العملاقة أنه يحول المشهد العادي إلى مشهد تصويري كوني ، فنحن نقرأ عن مرض أمه مثلا ورد فعله تجاهه الجمل التالي : « . فقد أهمل كل صعوبات السلطة طيلة تلك الشهور الأليمة التي كانت فيها أمه تتحفن على نار خفيفة في غرفة مجاورة لغرفته بعد أن قرر الأطباء الاختصاصيون في الآفات الأسبوية بأن إصابته ليست بالعاون ، ولا بالجرب ، ولا بالداء العليقي ، ولا بآفة مصيبة شرقية أخرى ، وإنما هي رقية هندية مؤذية لا يمكن أن يشفيها منها إلا فاعلها ، فأدرك أنه الموت وانزوى ليعتق بأمه بتفاني الأم ذاته ، فمكث يتعفن إلى جانبها حتى لا يتمكن أحد من رؤيتها وهي تتلخبط ببطء في حساء يرقانها » (ص ١١٥) . فهذه الجمل - كما نرى - لا تدل على وضع عادي ، وإنما تحدث تحولات في عناصر الواقع بحيث يصبح أمام مشهد لا يكاد يختلف في شيء عن الخرافة على الرغم من أنه ينطلق أساسا من مشهد واقعي تماما .

ويستخدم جارتيا ماركث التكرار كثيرا سواء على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل ، فكلمة رأينا مثلا وكذلك مشتقاتها أو ما يماثلها مثل سمعنا وأحسننا تتكرر كثيرا . ولهذا التكرار دلالة هامة هي التأكيد على أهمية الرؤية أو الجوانب الحسية ، فكان ماركث ينقل إلينا واقعا يمكن أن نساعده ونلمسه ، مع أن عمله في الواقع أبعد ما يكون عن ذلك ، لأنه عمل يخلق في زمان الأدبية .

وإذا كان ماركث يبيع لنفسه بناء عالم فني جديد ، ولغة جديدة صاعدة ومدعشة ، فإنه يقدم تراكيب ذات طبيعة خاصة لا تخرج عن إطار المواضعة اللغوية العامة لكنها تصنع خصوصية لكاتب متميز .

نجد الثغرات آخر أو خطاها مختلفا بحيث يتحول الكلام عن ليتيسيا إلى الغيبة وبصير المخاطب هو الجنرال نفسه « إذ إنها الوحيدة التي أحرزت نصرا لا يمكن تحيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل . . إلخ » ثم ينتجه الخطاب بعد إلى ليتيسيا « فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك » ثم تعود الجمل إلى لهجة السرد العادية للشخص الثالث : « كان يتتهد ، ويكتب التهديدات . . إلخ » ، وبالرغم من أن الجنرال لا يمثل وضع المتكلم في الجمل المذكورة كلها نجده فجأة يخاطب ليتيسيا قائلا « حبي الوحيد الشرعي » . وهكذا فإنك في مثل هذا الخطاب تنتقل بسرعة فائقة من مرسل إلى مرسل آخر ومن مستقبل إلى مستقبل آخر . فليس هنا أي التزام بطبيعة الخطاب العادي ذي البعد السردى الأحادي ، وإنما هنا أنماط متعددة ومتداخلة من السرد . وهذا الكلام ينطبق على الرواية كلها من أولها إلى آخرها وما ذكرناه إنما هو مجرد مثل موجز جدا .

ويمكن أن نتوقف كذلك عند مثل آخر أقل إيجازا من السابق . نقرأ في الفصل الخامس (ص ١٦٢) : « كان يرسل ليتيسيا ناثاريون لئتمل أوامرهما على وزرائه الذين كانوا يمينونه من خلال الوسيط نفسه محاولين سبر أغوار تفكيره من خلال تفكيرها هي ، لأنك كنت كما شئت أن تكون ، لسان حال إرادتي العليا ، كنت صو ، كنت عقل وقوي ، كانت أذنه الأكثر وفاء والأكثر يقظة في ذلك الصخب من الجسم الأبدية في العالم المنيع الذي كان يحاصره . . . إلخ » . ومن الواضح أننا نجد في هذا الخطاب انتقالا من الغيبة إلى المخاطب ثم إلى الغيبة مرة أخرى في سرعة فائقة . « وهذه السرعة - كما يقول خوسيه ميغيل أوفيدو - تقضى في تناسق : فكل فصل يقتصد في تفصيل تركيب الجمل على شكل حلزون ، في حركة دائمة ومتجهة نحو الاستمرار . وفجأة نجد تركيب الجمل بين نقطة وأخرى يصبح أكثر اتساعا حتى ننسى من أين بدأت الجملة ، ومن الذي يتكلم ، وعن ماذا يتكلم . فالفصل السادس والآخر مثلا جملة واحدة طويلة » (٢٥) .

ولا ينبغي أن ننسى ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن طبيعة العمل شعرية أو شعرية أسطورية ، وأن الكتاب كله قائم على خدمة الصورة المركزية للدكتور ، وبما أن هذا الدكتور ليس شخصا واقعا وإنما هو الراقع بكل تحولاته وأبعاده الدلالية والأسطورية والخرافية فإن ماركث في معظم الأحيان يلجأ إلى

منافقها ، وحركت الزمن الراكد في الداخل برفيف أجنتها »
 ويعد ذلك بأسطر نقراً : « لقد خيل إلينا أننا كنا ندخل أجواء
 عصر آخر ، إذ إن الهواء كان أكثر خفة في مستنقعات أنقاض
 هذا العرين الرحب للسلطة » .
 وبالطبع عندما نؤكد على طبيعة هذا الأسلوب الفريد ،
 فإننا ينبغي أن نضع في حسابنا أن كل الجوانب الأخرى في
 الرواية مثل الزمان والمكان والطابع الخرافي . إلخ تلعب دوراً
 كبيراً في صياغة الأسلوب وتقديمه بالصورة التي هو عليها .

إن جابريل جارتيا ماركث في هذه الرواية يظهر الأشياء - كما
 يقول خوسيه ميغيل أوفيدو - مذابة في ضباب كاسح ، إذ
 يؤكد عليها في حركة ثم يعود لينفيها بلا تردد في حركة أخرى
 تؤدي إلى تشتتنا . فالواقع ما هو إلا تكهن لأنه يمثّل من لغة
 تشبه المشاهدة بأسرار وأقنعة طول الوقت» (٢٦) ولكي يمثّل
 لذلك نختار مقطوعة من أول صفحة في الرواية ، تقول :
 « انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية
 الأسبوع ، فحطمت أسلاك النوافذ المعدنية بضربات

الهوامش :

- (١) شاع خطأ استخدام لقب « ماركيز » بسبب الترجمة عن الانجليزية والفرنسية ، وصحته في الإسبانية « ماركث » .
- (٢) انظر خوليو أورتيغا ، خريف البطريق : النص والثقافة مقال منشور في مجلة *Hispanic Review* ، فيلادلفيا ، عام ١٩٧٨ ، ثم أعيد نشره في كتاب « جارتيا ماركث : الكاتب والتقد » وهي سلسلة تصدرها دار نشر تاوروس ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ٢١٤ .
- (٣) خايم غيا دوق ، الأسطورة والواقع عند جابريل جارتيا ماركث ضمن كتابه « مقالات » ، *Ensayos* ، كولومبيا ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .
- (٤) انظر ترجمتنا لكتاب « زمن الغيوم » ، مختارات الحرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- (٥) خايم ميخيا دوق ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٥٠ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- (٨) انظر مقالنا « فن القصة المعاصر في أمريكا اللاتينية » مجلة العربي ، الكويت ، عدد أكتوبر ١٩٨٧ ، ص ١١٤ .
- (٩) أحب أن ألفت النظر إلى الترجمة الجيدة التي قام بها الأستاذ محمد علي اليوسفي لرواية « خريف البطريق » ، دار الكلمة للنشر ، بيروت . والطبعة التي معي هي الطبعة الثالثة التي تعود إلى عام ١٩٨٣ ، وهي التي سوف أشير إليها طوال هذه الدراسة . وقد فضلت أن أحيل القارئ إلى النص العربي للرواية لأنه في حوزته ، وإن كنت سوف أستفيد من النص الإسباني في كثير مما يمكن أن يلمسه القارئ إذا عاد إلى النص العربي ووجد مقتطفاتاً من الرواية مختلطة ببعض الشيء عنه .
- (١٠) جابريل جارتيا ماركث ، الفانتازيا والإبداع الفني في أمريكا اللاتينية والكاريبي مجلة النص المفقود عدد ١٤ ، يوليو-سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٨ .
- (١١) انظر ميشيل بلنسيه روت ، جابريل جارتيا ماركث : الطول والدائرة ومسوخ الأسطورة ، دار نشر جريدوس ، مدريد ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣ .
- (١٢) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .
- (١٣) لويس هارس ، « أدبنا » *Los Nuestron* ، دار نشر أمريكا اللاتينية ، الطبعة السادسة عام ١٩٧٥ ، الفصل الخاص بجارتيا ماركث ، ص ٣٨١ وما بعدها .
- (١٤) ماريو فارغس يوسا ، حوار مع جارتيا ماركث حول القصة في أمريكا اللاتينية ، جريدة « حوار » ليا ، ١٩٦٨ .
- (١٥) خوسيه ميغيل أوفيدو ، جارتيا ماركث : القصة بوصفها صائمة معجزات ، مجلة *The American Hispanist* ، انديانا ، أكتوبر ١٩٧٥ ، وهذا المقال أعيد نشره في كتاب « جارتيا ماركث : الكاتب والتقد » المذكور ، ص ١٧٣ .
- (١٦) جابريل جارتيا ماركث ، حوار في مجلة « الآن » ، سانتودومينجو ، عدد ٧ يونيو ١٩٧٦ ص ٣٩ .

(١٧) ينبغي الإشارة إلى أن الناقد الأستاذ حسين عبد نشر دراسة طويلة (١٢٧ صفحة) عن رواية «خريف البطريق» صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ تحت عنوان «جارسيا ماركيز وأقول الدكتور» . ولكن يعيب هذه الدراسة أنها اعتمدت في تحليل الرواية على مراجع عامة فحملت النص الروائي ، في كثير من الأحيان ، ما لا يمكن أن يحمّل . مثال ذلك قوله في بداية الفصل الأول : تعتبر رواية «خريف البطريق» رواية تاريخية حيث تعرض لتاريخ بلد ما في مرحلة معينة فتحوله إلى «مشهد واسع ، غريب ، زاهي الألوان ، يستند إلى حالة نفسية شاذة» ، حيث أحوال بالنسبة للحملة الأخيرة إلى كتاب جورج لوكاش . **الرواية التاريخية** . وبذلك يكون قد وصف رواية ماركيز بغير ما فيها لأنها ليست رواية تاريخية بآية حال من الأحوال ، كما رأى الأخ حسين عبد أن هذه الرواية تنزع نزوعاً واضحاً إلى السيرة الذاتية (ص ١٥) مستنداً لما ركزت نفسه ، لكن الذي حدث هو أنه حمل كلمات ماركيز ما لا يحتمل كذلك . . . وليس هذا مجال مناقشة هذا الموضوع .

(١٨) خوسيه ميغيل أوفيدو ، المرجع المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٩) خايم ميخيا دوف ، المرجع المذكور ، ص ٨٤ - ٨٧ .

(٢٠) سيمور ميتون ، ترى لكى لا تعتقد : خريف البطريق مجلة **كاريس** ، هونولولو ، ربيع عام ١٩٧٦ ، ضمن كتاب جاريثا ماركيز : **الكاتب والنقد** ، المذكور ، ص ٢٠٢ .

(٢١) خوسيه ميغيل أوفيدو ، المرجع المذكور ص ١٨٣

(٢٢) ميشيل نلسنة روث ، المرجع المذكور ، ص ١٦٩ .

(٢٣) خوليو أورتيجا ، المرجع المذكور ، ص ٢٣٠ .

(٢٤) سيمور ميتون ، المرجع المذكور ، ص ١٩٢ .

(٢٥) خوسيه ميغيل أوفيدو ، المرجع المذكور ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

● اقرأ في دراسات العدد القادم :

فريال غزول قصيدة السجن
بربارا هارلو من سجن النساء



المسرح والحرية

في ضوء التجربة البولندية

هناء عبد الفتاح

الحيز اليومي الذي يصبح للفرد بمثابة الرى للظلم الروحي للجسد الذى قد شيع .

ثار الفكر ، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفت سلطة الرقابة حرية الكلمة . وثار الشعب البولندى عندما قررت السلطات البولندية آنذاك إيقاف العرض المسرحى القومى (الأجداد) . لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله ، وثيقة احتجاج تشكلت في انفجار . ف (الأجداد) يمثلون للشعب البولندى/السلافى الأصول والجذور والتواصل ، إنهم يرون في العمل المسرحى حريتهم المفقودة .

يبدأ العرض المسرحى بعد نصف ساعة متأخرا عن موعده . يدخل الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من الأماكن التى لم تشغل جميعها بعد ، فقد ساد اعتقاد غير صحيح من أن كل المقاعد شاغرة ، بينما كان المتفرجون يقفون أمام «شباك التذاكر» ، وأبواب المسرح ، في صفوف طويلة ، تطلب بالدخول . فحوزتهم بطاقات اشتروها منذ شهور مضت ، ولا يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها ، مؤكدين أنه لا بديل لهم عنها إلا بمشاهدة العرض المسرحى . أما في

كان هذا في مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومى بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ : احتجاج المثقفين البولنديين ضد سياسة «فواديسواف جومووكا»^(١) وحكومته . كان جومووكا آنذاك الرئيس الفعل للحكومة ، والسكرتير الأول لحزبها العمالى . وكان من أهم أهداف سياسته في البداية ، سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندى في طبقة بروليتارية تنتمى بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه ، كما كان هدفه تعليم الأميين من الشعب البولندى ، وإلهاءه بالثقافة والفنون ، لإبعاده - عن قصد - عن نقد كل ما هو سياسى . عندما تولى جومووكا السلطة كان شعاره «بناء ألف مدرسة» يتم إنشاؤها واستكمالها في العيد الألفى على قيام الدولة البولندية . تحقق هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٦ ألغيت الأمية في البلاد ، وازدادت بدورها حركة التنوير ، ويقع جومووكا في مصيدة خطئه التاريخى/الفكرى . فالشعب البولندى، بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا وتفكيريا في مستقبل بلاده ، ولم تعد القضية السياسية منفصلة عن قضيته الفكرية والاجتماعية ، بل انصبت جميعها لتعبر عن نفسها في تشكيل القضية الثقافية ، وأصبحت الثقافة والفنون

فرد . عثروا فجأة على « الوب » كُتبت عليها شعارات كانت معظمها تنادى « بالحرية للأبد » وبأن « المسرح قد نرسا » . اتجهوا في بداية سيرتهم نحو كنيسة « كارميلو » كى يتلمسوا احتضانها البركة ، ثم ساروا نحو تمثال الشاعر الدرماى « آدم ميتسكيفيتش »^(٣) مؤلف مسرحية « الأجداد » . وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلاً من باقات الزهور ، ألويهم المطالبة « بالحرية للكلمة » و « الحرية للمسرح » . فى أحد شوارع العاصمة ، وبالتحديد فى أحد أزقتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوا اشتباك ينتهى باعتقال خمسين شخصاً ، جمعهم فى عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة . وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يأخذون مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسى للشرطة بالعاصمة ، يقولون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالى . ويُحكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفا وخمسمائة زولتى^(٤) ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكيلاات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادى المثل لرجل الشارع . وبعد قراءة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين فى مقاعد المحلفين ، حيث كان يُعنى إلى المدعى العام الذى يدعى أن المتهمين قد قاموا فى الليل باشتباكات فى شوارع المدينة . سألهم فى نهاية الأمر :

« قولوا لنا باللفظ : لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه ؟ »

« قررنا أن ننفق فى مواجهة الرقابة التى تريد أن تمنع عرض مسرحية « الأجداد » ليميتسكيفيتش - استغرق المتهمون . أمسك المحلف برأسه قائلاً :

« (الأجداد) ؟ ! مُنعت من العرض ؟ كيف حدث هذا . إن أمرا كهذا لا يمكن تصديقه . »

قام الطلبة وأسائنتهم معهم فى اليوم التالى بجامعة وارمو بتجميع المال المطلوب متبرعين ، للإفراج عن المتهمين . يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة ، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعا عن المسرح . تقرر الحكومة

صالة العرض نفسها ، فيتواجد عدد غير ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين فى الأدب البولندى ولغته ، والصحفيين ، والمثوليين عن دور النشر ، وفى أعلى المسرح ، تزخر شرفاته بعدد ضخم من الشباب .

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة ، وقسم من جمهور المتفرجين لا يعرف النص المسرحى جيدا ، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب . عندما بدأ العرض ، نسمع فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال ، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضمونا فكريا أو سياسيا يشاهدونه فوق الحشبة ، ويصغون إليها ، لكل ما يس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد . كان هذا التشجيع والحماس موجهين - قبل كل شيء - إلى فكر النص الدرماى ، وليس إعجابا بالممثلين فقط ، أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب . أسدل الستار ، ثم وُقع من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنية غير قصيرة ، ليسدل الستار أخيرا ، فيخرج الممثلون لاهين من « كواليس » المسرح ثم إلى خارجه ، دون أن يحدث شيء غير متوقع فوق أرض المسرح . ومع إسداد الستار النهائى لا يتوقف التصفيق . . هنا يصبح المتفرجون هائزين : « الاستقلال بدون رقابة » - « نريد المخرج ديبك » . يستمر ذلك زمنا . . يتفرق بعدها الجمهور سريعا فى هدوء . . ليتحول « ميدان المسرح » الذى يقع فيه مقر المسرح القومى البولندى ، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال ، لم يكن ثمة شرطة ، وينهر المطر . يقول شاهد عيان^(٥) :

[...] ظننتُ أن ما حدث منذ خمسين عاما مضت قد يتكرر ! . فيتجه شباب مثل أولئك الذين كانوا يصفقون استحماسا وإعجابا بما يرونه ، يتجهون احتجاجاً إلى « البليفيدير » - مقر الحكومة البولندية - ولكننا فى منتصف القرن العشرين ، والمطر منهمر ، ولذلك من المؤكد أن هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أى مكان ، وإنما سيعدون إلى بيوتهم فى هدوء . ومع ذلك فقد حدث ما لم أتوقعه . سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو شارع « تريبيانسكى » ، بوارسو . . حيث انتظرتهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحى ، لينضم إلى الجماعتين جمع آخر من الجمهور ، شاهد العرض المسرحى ، وقد بلغ عددهم حوالى ثلاثمائة

الأمر الذي لا جدال فيه أن الكلمة كانت هي السلاح الأساسي الذي حارب وناضل من أجل الحرية الغالية . . . وذلك عبر الأدب المتنوع ، الذي كان يُوزَّع على شكل منشورات تارة ، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى ، وقد مُنِع أصحابها من التعبير عن أنفسهم ، مما جعل المثاليين ، وكتاب الدراما ، والمخرجين ، ورجال الفكر معهم ، يقيمون مسارحهم إما في أحضان الكنيسة وداخلها ، حيث تتحول « المذابح » الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالي ، أو تستر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصلاحيات في مسارح سرية يُطلق عليها اسم « المسارح المنزلية » . كانت هذه الأعمال المسرحية تنغى بالحرية داخل صمغ طقسية نضالية وحياتية ، تصنع - وقتيا - بديلاً للطقوس المسيحية الممارسة ، وتحت أعين رجال الدين ، وإشرافهم عليها ، وتبينهم لها ، وهي أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت أسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسئولية اختيارها .

في الوقت ذاته ، أي في عام ١٩٧٧ وبمدها ، يقدم فايدا المخرج السينمائي والمسرحي الأشهر ، أهم أعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة : (إنسان من المرمر - ١٩٧٨ . وفيسلم : (الرجل من الصُلب Cziowiek z Żelaza) . إنها فيلمان يعد كل منهما مكملًا للآخر . وهما دراسة سيكلوجية متفحصة درامية - تعينها الوثائق - للقيم التي يتبناها العامل البسيط الكادح ، في مرحلة « لا وعية الفكرى » للوصول إلى « النضوج الفكرى الواسع » فيقوم بالثورة .

وقد رشع هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار . كما أن فيلمه الوثائقي الهام (التضامن - Solidarnosc) يمثل بولندا وهي في أثنون الحركة التضاللية عام ١٩٨٠/١٩٨١ بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية - من حيث تواجدها اللحظي في التاريخ الحديث لبولندا - بالإضافة إلى الأبطال العاديين في الشارع اليومي والمصانع ، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ليس فقط في أوروبا بل في العالم أجمع . قدم فايدا في هذا الفيلم مسرح

بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد . ومع ذلك لم يهن إرادة الشعب البولندي ولم تتراجع في تصميمها على تغيير الحكم والسلطة في البلاد . وينتهي عصر « جوموكا » لبأى عصر جديد ، يحاول فيه النظام الشيوعى ثانية أن يُمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفاً ضد حرية شعبه .

في السبعينيات يرتكب « إدفارد جيريك » السكوتير الجديد للحزب ، الخطأ الفادح ذاته ، فيسمح بمصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم ، حيث السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لا يقل أهمية عن السلع الرئيسية ، لإخلاق أفواه الشعب البولندي واسترضائه ، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب ، فتحدث نكسة اقتصادية في البلاد ، وحالة من العجز المالى والتضخم الاقتصادى ، تصل إلى ذروتها في الثمانينيات .

في عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى ، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال . ويحتل كل هؤلاء في حزب جديد ، يضم مختلف فئات الشعب يُطلق عليه « التضامن - Solidarnosc » . لقد استطاعت الفنون والأدب أن تزعم حركة النضال . بل تصبح الكلمة ، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم ، هي الرسالة والطريق والمهدف ، فيقدم أنجي فايدا - Andrzej Wajda (*) ثلاثة أفلام جديدة ، تعد أفلاما روائية/تسجيلية ، يؤتى فيها فايدا حركة العمال داخل مصانعهم ، اقترابا من حياتهم اليومية ، عندما كانوا متصحين فيها ، كما يظهر قادة حركة التضامن « التضامن » في الفيلم وهم يهيئون قضايائهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة . . . يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيل والدرامى هؤلاء القادة ، ومعهم من يشاركونهم في صنع القرار دون تصنيع أو زيف . فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم ، بل بتغيير نظام عقائدى وفكرى شامل بنظام سياسى وفكرى آخر ، ونظام اقتصادى يتطلع إلى غد أفضل بنظام اقتصادى قتلته العيوب الحزبية ، ويُعبِّحون رواداً لفلاحين وعمال وفئات أخرى يقودها المثقفون . ويتشرب تيار « الحرية » كالنار في الهشيم ، وتلتهب في وجدان شعوب شرق أوروبا ، وتكتسح روسيا نفسها - معقل النظام الشيوعى نفسه !!

إن التمرد ذاته يمكن أن يؤدي إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير .

فإذا كان حقاً أنَّ الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه - في الموقف وعن طريق الموقف - فنحن نعرض في المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحرية تختار نفسها في مواقف . وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيراً^(٣) هو عرض شخصيته في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات من الأمور الأخرى . ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحي أن يختار من بين المواقف الجدية - الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة تمثل حرته^(٤) .

هذا هو الموقف الأول ، أما الموقف الثاني فهو أن المسرح - بهذا المنظور - طرح للأسئلة على النفس والآخرين . والفن يرتبط - بهذا المعنى - ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحرية . ففي إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر في الوقت ذاته . ويرى الفنان المسرحي البولندي يوزيف شايان^(٥) أن العروض المسرحية هي عروض متحازة مقلقة غير هادئة ، الكلمة فيها هي نوع من الحنين - والتطلع يدفع الإنسان إلى أن ينشد - بدوره - الحرية أي المعرفة . وقد اتجهت مع دافق - يستطرد شايان - إلى جحيمة - في مسرحيته (الكوميديا الإلهية) - عن وعي بوجوده داخله ، لا لأعرف ما الخير وما الشر ، وهل أحيا خيراً بفضل الشر ، أم أن الشر يبدو مطلقاً إلينا لأن الخير موجود ، ولكن لي أدرك ، عن طريق حريق المختارة ، أننا لسنا أحراراً من الإثم . واعتقد أن فن المسرح يمنحنا هذه المعرفة ، حيث يحلّ الاكتمال الإنسان الذي يقبع داخلنا . « ولذلك فأننا أومن أننا لا أتكلم عن نفس فقط - يستطرد شايان - بل إن ما سيأتي من فن ، هو حريق التي تحيا في الإنسان الآخر - المتلقى - ، وهو بالضرورة يجعله يسعى إلى التفكير في هذا العالم من جديد كي يفلت . . أي لكي يعرف »^(٦) . ولذلك فإنه في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما

الأحداث للحركة العمالية التضاللية ، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض إلى أن تولى حزب التضامن مقاليد الحكم في البلاد . وفي عام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض فايدا في فيلمه : ليلة نوفمبر Noc Listopadowa انتفاضة وارسو في القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسي ، باعتبار أن تاريخ النضال البولندي سلسلة متصلة الحلقات من الثورات والانفضاض المتلاحقة . للحصول على الحرية المفقودة . وفي فيلمه الأخير الممثل لهذه المرحلة من أعماله (دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية ، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤية فكرية وفلسفية لعن الثورة بين بطل الصراع (روبيسيير) و «دانتون» ، ويسقط فايدا في عمله عن وعي هذه الرؤية من خلال منظوره للثورة البولندية .

الأجداد أو تواصل التاريخ :

العمل المسرحي هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية ، وهو بمثابة المانيفيسستو المثير للجمهور والمحرك للأذهان . كانت مسرحية (الأجداد) تمثل في تاريخ بولندا القديم والحديث ، منذ القرن الرابع عشر ، طقساً من الطقوس ، ووثيقة فنية قانونية يناقش فيها العرض المسرحي قضية « الحرية » ، وهي تقف بين طرفي الصراع : الدين أو العقيدة من ناحية وحرية الإنسان الذاتية من ناحية أخرى ، وذلك في حوار درامي أقرب في طابعه إلى الفلسفة ، حيث يناقش « ميتسكيفيتش » الحرية ، بوصفها صدى للتكوين الإنساني ومساراً له ، كما يطرح تساؤلات مهمة عن قيمة العلاقة بين الإنسان وخالقه ، وبين الإنسان ونفسه ، في حوار فلسفي أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية . فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكي البولندي الذي كان له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية الأخرى . أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذي لا يلبس ، سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو جمالياً . ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكي الذي يتعامل مع هذا التمرد ، كما يتعامل مع جريمة « قابيل » ، للتمرد ، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير ، بل إنه يمنح الفرد قدرات ومساائل تمهد للفصل الثوري ، بل يبيد غرداً درامياً جوهرياً ، ومنحه قيماً نهائية عن العالم ، تمكنه من القيام بالفعل الدرامي الذات .

وجذورها ، للثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية . لقد ناضلت هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى ، كقضايا الحرية ، واستقلال الأمة ، والنموذج الوطني الجديد .

إن جوهر الشعور الوطني الرومانتيكي - الذى يمثل إخلاصا كاملا للقضية القومية - قد تشكل تحت تأثير وضعية سياسية محددة النطاق . فالاحتلال الأجنبي قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة ، ولم يسمح بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن . وكان الوطن عند الرومانتيكيين - بهذا المفهوم - وطنًا ميتا . ولكي يحيا كان لابد من بعث « روحه » ، وذلك بانصاله بفئات شعبية غلكت داخلها شعورا قوميا متيقظا ، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله ، جزءا لا ينفصل عن كيانه ، نفسا يمنحه الحياة . بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية ، صاغ الشاعر ميتسكفيتش مكونات بطله « كورناد » فى مسرحيته « الأجداد » :

« كورناد : أملك الآن روحا يتلبسها وطني
جسدا ابتلعت روحه
أنا والوطن واحد ! » .

إن إيقاظ الشعور الرومانتيكي يعتمد أول ما يعتمد - عند ميتسكفيتش - فى جعل فكرة الوطن قضية ذاتية ، تتمثل والهموم القومية حياة الفرد وتتطابق معها . لقد تسابق جيل الرومانتيكيين ليتبنى أفكارا أخلاقية لا بطلان تتكامل فيهم قدرة التحمل ، وشدة المراس ، وقوة العقيدة ، للدفاع عن العامة ، وعن قوميتهم ، وطبقتهم ، بل الدفاع عن الشعور الجمعى بأوروبا برمتها . وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية ، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية - كما تطلق عليهم اليوم . إن أدبا كهذا بفضل عصره وإيماءاته ، يُشكل الجوهر السياسى / الاجتماعى للتراث المسرحى ، وفى الوقت ذاته يؤثر تأثيرا واضحا فى سير أحداث التاريخ القومى وصيرورته . ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة

الموت . ويجب أن يسلك الإنسان سلوكه ، بحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة . فالحريات قوى متعالية يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون فى تحقيق المواقف الإنسانية « ليكون الأدب بمثابة الضمير الحى لمجتمع منتج »^(١٠) .

فى ظل نظام استعماري يحتل بلادا عدة قرون من الزمان ، مثل بولندا ، التى تقع فى مركز الوسط داخل القارة الأوروبية ، يضطر البولنديون إلى الاحتفاء بالعقيدة والفكر ، أما العقيدة فهى الدين ، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع ، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقى للسعى نحو الحرية والاستقلال . وفى الوقت الذى بدأ فيه التيار الرومانتيكي يغزو بلدان أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يزدحف التيار ذاته نحو بولندا . وإذ يصبح التيار الرومانتيكي ، فى أوروبا ، رد فعل طبيعيا ضد التوسع الإقطاعى ، واحتجاجا ضد الثقافة المنطوية المثلة للباطل ، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا ، نجد أن الرومانتيكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالتمخيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعى ، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة . فى هذه الحركات يلعب النبلاء دورا جوهريا ، فهم يمثلون فئة المثقفين من جهة ، كما يشترك فى هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى، منها : الأرستقراطيون والفلاحون . ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية / اجتماعية كانت تيارا غير متوحد ، شاركت فى تكوينه الميل التقدمية والمحافظة معا . حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة ، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية / الديمقراطية . وكان الشاعر آدم ميتسكفيتش^(١١) على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا فى كتاباتهم الصراع الناشئ بين التواصل الثقافى للتاريخ القومى ، والثورة الاجتماعية ، التى يمكن أن تمثل خطرا على هذا التواصل ، كما نفردا عند الشعراء المسرحيين الرومانتيكيين البولنديين كراشينسكى^(١٢) ، وسوفاتسكى^(١٣) . قررت طبقة النبلاء وبجوارها الطبقات الكادحة أن تتحد وطنيا فى تحالف يسمى إلى الاستقلال ، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية

هكذا تشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاخرة بالأضداد ، لمشاهدة العالم ، كما نراها عند الكاتب الشاعر ميتسكيفيتش في مسرحيته (الأجساد) ، وكذلك عمله الشعري / الفلسفي (نابع الروح) ، وكذلك سوفاتسكي في عمله المسرحي الشعري (كورديان) . فأسلوب اتصال الرومانتيكيين بالواقع المحيط بهم يأتى من استخدام شخصيات ، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع . يعلن العراف على الملأ ، في مسرحية (الأجساد) :

« العراف : من يذكرني باللحظات السالفة ،
من ذا الذى يعلم باللحظات الآتية ،
فلنذهب مع العالم نحو المقبرة ،
اترك الحكماء واذهب للعراف !
حيث يلفنا ضباب الأسرار ،
الأغلى والعقيدة التى تقود ،
إلى الأمام معنا ، من ذا الذى يتحسر ،
من ذا الذى يتذكر ، ومن الذى يتمنى . »

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى نقابله في أعمال « بايرون » ، يشكل سريما في الأدب البولندى في شخصية ها فريدتها وتميزها ، تسعى لأن تلعب دورا اجتماعيا رائدا ، فالفرد المتمرد العبقري يصبح ، هنا في المسرح البولندى الرومانتيكى ، قائدا سياسياً للشعب ، بفثاته الاجتماعية المختلفة ، أو يصبح في نهاية الأمر شاعرا / مرهصا . أما سمة « التمرد » في الشخصية القومية ، فكانت مؤكدة بشكل واضح في مختلف أشكال « التبشير » ، في ذلك التطور الفكرى الذى قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية / فلسفية ، تسجل للشعب البولندى دوره ، ورسائله التبشيرية في مواجهة العالم . فالتبشير البولندى هو أكثر الرسائل أصالة في القرن التاسع عشر ، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١ ، وكانت هذه الروح التبشيرية محاولة لتبرير تحمل الحسائر الفادحة في الضحايا والأرواح والشعوب بالمعاناة ، بوصفها عاملاً ضروريا . ليتمكن الشعب البولندى من الاستمرار في أداء رسالته الخاصة في تحرير جميع شعوب أوروبا وإسعادها . كان هذا تفسيرا تشارفوا ليا للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل

الرومانتيكية ، تتمثل - بهذا المعنى - في اتجاهين دائمين هما : تبعية الرومانتيكية للحياة ، وانحيازها للأدب .

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط بالراديكالية الاجتماعية ، وأسلوب الفعل التحررى الثورى . المحصلة النهائية هي النضال ضد الاحتلال بكل الأدوات والوسائل المتاحة . من هنا تتواجد في البرامج السياسية للرومانتيكيين ، وفي إبداعاتهم الأدبية ، نعمة تمجيد لروح « التآمر » وتآليه الثورة . لقد اضطر أبطالها من المؤرخين والأدباء أن يقوموا في معظم الأحوال باختيار بين مصادتهم الشخصية أو خدمتهم لوطنهم ، بين النضال من أجل الاستقلال بكل أشكاله الصادرة عن طرق وأساليب تأمرية غير أخلاقية ، أو النضال داخل إطار يتصف بتسامحه اللينينى والتحمل ، كما نقرأ في العمل الملحمى (كونراد فالينرود)^(١٤) و (الأجساد) الجزء الثالث ، (وكورديان)^(١٥) في أدب الدراما البولندية .

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تنك النظام القائم للعالم ، حيث وقف الرومانتيكيون بالمرصاد ضد العالم القديم ، بأفكارهم التى تنتمس حرية الإنسان ، واستقلال الوطن ، وحرية الشعوب ، على أساس أن حريتهم ليست جزءا منفصلاً عن هذه الشعوب ، ويوصفهم إخوة لهم ، فيُنصب كل ذلك في فن قومي متميز . فاحتواء العالم بكليته بوصفه وحدة للأضداد ، تتناقض فيها القوانين والمبادئ ، هو الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى . ومن أهم صفات الأضداد التى يؤكدونها الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم الشاغل ، « الروح والمادة » ، « الخير والشر » ، « الشعور والفهم » ، « الشباب والشيوخ » ، « ما هو داخل وما هو خارجى » ، « ما هو بالأسفل وما هو بالأعلى » ، « الحقيقة التى تفيض حياة والحقيقة التى ماتت » ، « الشعوب والحكومات الملكية » ، « المستغلون والمستغلون » . على هذا الأساس استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالمأساة ، للوصول إلى تلك الحرية المنشودة بفضل التصادم المأساوى الذى اختبروه ، وأرهبوا به ما بين « الجزء والكل » ، « الفرد والجماعة » ، « الحرية والضرورة » ، « التقدم والثرثرة » ، « الالتزام بالتحرك ، والتحرك غير الشرعى » .

التاريخ القومي لبلادهم ، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعهم ، أو يؤكدوا بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخي ويستبدله .

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة ، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمة لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل . ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جُل اهتمامهم ينصبُّ فى استلهاهم الماضى البعيد والماضى القريب على السواء ، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصيرية لمؤتمر هام مثل « كونجرس بارسكى » (١٧٦٨ - ١٧٧٢)^(١٦) الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناقشة تاريخية ، للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد ، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة، بعصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر ، ومثابة التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين - قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية ، وصولاً إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين .

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين ، يؤكدون قيم الفرد ، ويحتمون بدرع الثقافة القومية ، وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة ، خاصة عندما اقتسمت أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا - بروسيا - روسيا) .

فى أثناء الاحتلال النمساوى - وفى ذروته - قامت حركة تنشيط للحياة الأدبية فوق الأرض المحتلة فى « لفوف » وفى مدينة « كراكوف » الحرة بجنوب بولندا . والتف حول المجلة الأدبية السنوية (Ziemonie) فى الفترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفيف من الكتاب والأدباء . كان النشاط الأدبى يربطهم بالنشاط النضالى داخل الوطن ، وقد اتخذ طابعاً تأثرياً ضد المحتل تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسياً .

أما الاحتلال البروسى - وقد احتل وسط البلاد - فقد جاء متأخراً - حوالى ١٨٣٨ ، وكان تواجهه مُهدداً كذلك من قبل

حصوله على حريته ، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضخيم جراحه « المنة » .

عندما صاغ ميستكفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) - خاصة جزأها الثالث - استطاع أن يكشف أهم خصائص « الرسالة التبشيرية » الرومانتيكية . فالشاعر يُظهر بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب . بينما يقف الشاعر المسرحى - سووفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كورديان) حيث النتائج المترتبة على الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا . لكن قرينه ميستكفيتش يفسر التراث التاريخي البولندى على أنه الأرض والروح التى ولدت فيها المعاناة البشرية . لقد نظر إلى بولندا بوصفها مخلصاً للشعوب .

ولقد أكّد المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضرورى التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومتجزئاتها ، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية ، وفق ما تشكل فيها فى مرحلة التطور التاريخي الذى انبثق عنه فى المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومى للشعوب ، حيث ينمو التيار القومى للذاكرة الوطنية . ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخي فى الأدب ، واعتمد هذا التيار على طرق محددة لإعادة بناء ماضى الأمة ، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية ، أى مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذى يحكم التطور التاريخي .

وأحدى تلك الصيغ الأدبية العودة إلى الماضى القومى فى المسرح ، بواسطة استخدام القناع التاريخي ، الذى يكشف الكاتب المسرحي ، من خلاله ، عن قضايا الحاضر المعاصرة ، كما نرى عند الشاعر المسرحي ميستكفيتش فى كونراد فالليبرود ، والشاعر المسرحي سووفاتسكى فى (بالادينا) ، أما الصيغة الأخرى فهي إعادة صياغة التاريخ فى قالب روائى ، ترمى إلى الوصول للأهداف سياسية/تعليمية ، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل ، والألوان ، كما نرى عند « والترسكوت » فى أعماله الروائية للمحكمة ، ونراها فى وضوح عند ميستكفيتش فى ملحمة (السيد تادويوش Pan Tadeusz) ومع ذلك غالباً ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى

(١٨٤٨) ، التي أنشأها العالم ديبوفسكى وجماعة أخرى من المثقفين ، تبنت الحركة « الانشاقية » واتصفت بطابعها الأخلاقي الاجتماعي والفني ، وأُطلقَ على هذه الجماعة اسم : « زُمرة وارسو - Cyganeria Warszawska » وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفيل ليتارتوفيتش^(١٨) ، والشاعر تيسيريان نُورويد^(١٩) . في تلك الظروف السياسية التي لحاطت بالحياة الثقافية ، نشأت في وارسو صالونات ثقافية خاصة ، فوق هذا الجزء من أراضي بولندا المحتلة . وفي فترة لاحقة انتشرت الحياة الأدبية والفنية في « فيلنو » التي كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين ، وأحيائها كل من يوزيف إجناتسى كراشيتسكى^(٢٠) في مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum) ، وكذلك ستانيسلاف مونيوشكو ، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية في السنوات (١٨٤٠ - ١٨٥٨) على المستوى الفني والتربوي ، ونضجت كذلك الحركات النضالية التي ظهرت في الأشعار والأغاني الوطنية للشاعر أرتور زافينشكا ، كما ظهرت المجلات البولندية في بطرسبورج وفي كيف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسي وتصل إلى عقر داره .

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندي وتشوفه للحرية والاستقلال دون السوعي بالشعور القومي الرومانتيكي . إن التمرد الرومانتيكي الذي نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيها يطلق عليه « الفن الخالص » - كانت تدور حوله أساسا حلقة من النتائج الهامة التي لها آثارها الفكرية على الآداب والفنون . إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد ، وأرفعها قيمة للتراث البولندي في القرن العشرين . ولم تصل الرومانتيكية في بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومي كما وصلت في بولندا . فالمضامين التي كانت تعيد إلى تحقيقها هي صنو لمشاكل فلسفية/دينية ، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دأبت عن روح الفكر داخل البلاد في أثناء انقسامها . ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رد فعل طبيعياً للحرية والشعور بالنقد ، وأضحى القومية مَدْخُلًا لمعارك نشبت لتصارع مع « الإله » تارة ، ومع قيم إنسانية تارة أخرى ، تستكشف روح الأمة ، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء . ولقد وقعت بولندا في الأسر طوال

المنام الثقافي بمدينة « بوزنان » البولندية . ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جمهور غفير من قراء المكتبات ، وظهرت المجلة الثقافية « الأسبوع الأدبي » (١٨٣٨ - ١٩٤٥) وكذلك المجلة العلمية (Oredownik Naukowy) ، واشترك في تحريرها الناقد الأدبي الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديبوفسكى ، وهو مؤلف دراسات نقدية هامة حول الدراما ، ومن أهم كتبه (الكتابات الأدبية المعاصرة) (١٨٤٣) ، و« مختصر الكتابات البولندية » (١٨٤٥) ، كما كان ديبوفسكى على رأس مثل الفكر الثوري الديمقراطي ، الذي يتشكل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيغل . وكان جوهر معنى التقدم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد :

« في سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم) ، نقول إنه اشتباك للمكونات المتضادة التي تعجلُ صراعها مع نفسها ، ومن تزايد قوة على قوة أخرى ، وتتكاثر في تنظيم واحد يتمثل في التقدم والحياة ، لأنها فقط في صراع مستمر ودائم مع أسس جليدة لهذا الصراع الذي يتكرر » ، ويستطرد ديبوفسكى في فقره تالية من كتابه (مختصر الكتابات البولندية) .

« ... هناك أناس لهم قلوب صغيرة وفكر متجمد يعتقدون أن الفئات الشعبية لن تقوم لها قائمة ، وأن الثورة لن تتدخل ، ولن تحارب من أجل قضايانا حتى الموت . من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يحبهم ، إنه بالكاد سيد متعال ، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الإخلاص لها .

أحبوا الشعب فحسب ، وأعلنوا عليه الثورة الاجتماعية ، وسوف يؤمن بكم ، ويذهب وراءكم ، حتى لو اتجهتم إلى جهنم . أحبوا الشعب فرائى ، وأخبروه بكل وضوح عن كل شيء ، أظهروا له الحقيقة : وهي أن الثورة - بالنسبة لنا - حتمية تاريخية ، وسيأتى الشعب معنا لنقوم بالثورة ! » .

بعد عام ١٨٤٠ ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدأت ملامحها بارزة في وارسو .. كان الاحتلال الروسي يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصمة له ، آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء ، من الكتاب المسرحيين والروائيين حول مجلة (Przegląd Naukowy) (١٨٤٢ -

تواجدها بوصفها دولة ، منذ نشأتها في القرن العاشر مروراً بالقرن السادس عشر ، وصولاً إلى القرن السابع عشر ، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شريعياً للمرة الأولى ، ولكن لفترة قصيرة .

وتعود إلى حالة الأسر من جديد ، وترى في نفسها - من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية - مسيح الشعوب المخلص ، فتحمّل آلام نفسها وآلام غيرها ، من أجل تحرير الإنسانية . وإذا كانت فكرة « اليوتوبيا » هذه تنطوي على قدر كبير من المثالية ، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقي للرومانتيكية البولندية ، من حيث ظاهرة التمرد من جانب ، وطبيعة الدراما والمسرح التحريري من جانب آخر ، على نحو يقدّمه ذلك كله جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة ، ويتخذ المسرح - بهذا المفهوم - طبيعة نضالية تعين الشعب البولندي في تحريره .

هكذا ، نرى تكانتفا لتضاد الرؤى الواقعية الحادة في دراما الشاعر سوفوفاتسكي (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ، ممزوجاً بسخرية لاذعة ، وتفكك قاسر ، وخيال سيرىالي . ويستكمل فسيانيسكي^(٢٢) (١٨٢٩ - ١٩٠٧) ، في مسرحياته الشعرية ، هذه الروح في مطلع القرن العشرين ، ولكن في مرحلة تالية من الرمزية والرومانتيكية الجديدة . ويطلق فسيانيسكي بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليعمل بها إلى القرن العشرين ، حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تويرها . إنها بدايات مرحلة متقدمة ومزدهرة داخل المسرح البولندي . ولقد كان هذا الشاعر الكبير مصلياً من المصلحين المسرحيين الكبار . وكان رسماً وسينوجرافياً ، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوجرافيا ، ومن ثم حركة فن المسرح المعماري والتشكيل بأوروبا في أوائل القرن العشرين . ومع أن فسيانيسكي كان معارضاً لبعض أفكار « جوردون كريج » ، لكن المصلح المسرحي الإنجليزي قلّده حق قدره ، وبعد موت فسيانيسكي في الأربعين من عمره ، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندي وأفكاره ورؤاه في مجلته الهامة : (The Mask) عام ١٩٠٩ يسطرها بقلمه ليون شيللر^(٢٣) (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ، وكان يعد آنذاك أهم

المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق ، لقد قدم « شيللر » الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندي بأساليب فنية متجدة . وقد طرقت الدراما أبواب المسرح في مرحلة « الحداثة » (Modernism) وفي زمن لاحق لها ، حتى أن « فسيانيسكي » أُخْرِجَ (الأجداد) في كراكوف برؤية تتسم بروح التجديد في الفؤوم للمعماري والصياغة الدرامية ، وبعد الاستقلال الأول لبولندا في عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويين السياسي والفلسفي ، لنكتشف في أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية ، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطبيعي العالمي لهذه السنوات ، وبتساوات مثل التجريب الخالص و « البسيطة » و « التكميلية » . ويتميز إخراج شيللر في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر « المجاميع البشرية وتنظيمه فوق الخشبة ، وذلك ليمثل بهذا العنصر (التهمة) الكيانات الشعبية ، ومصائرهما في التاريخ النضالي . إنه يقترب كثيراً من أسلوب المخرج الروسي « أيزنشتين » في أفلامه ، « وريهاردت » في مسرحه الملحمي الاستعراضى ، و« يسيكاتور » في مسرحه السياسي ، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المونتاج الوثائقي للأحداث ، ويجمع كل ذلك في « سينوجرافيا » تُوجّه مفردات العرض في صيغة تقترب من الفنون التكميلية التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناسكو^(٢٤) (Pronaszk) داخل رؤيته السينوجرافية متعاوناً مع المخرج شيللر . ولقد كانت هذه الأعمال تتسم في تكوينها بالطابع السياسي الراديكالي المعاصر للأحداث النضالية .

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية « بالطليعية » - في هذه المرحلة - ليس مجرد حادث عرضي ، فالرومانتيكية البولندية تحمل بشكل غير متوقع الواقع المتاح ، وتعود برعى استلهاهم الماضي ، تستشرف فيه المستقبل ، وتطالب في أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغييره إلى أن يؤدي بها إلى الحرية الشاملة . وهنا يتماثل الفن مع الحياة ، ويصبح المسرح متطابقاً في رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية . ويمكن استقراء الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها إيقاعاً تمهيدياً ، ويعتمد التمهيد بهذا المفهوم على اختبار الفرد لوضعيته في مواجهة قضايا ملحة تتسم بسمّتها التوتري المعرفي الذي يتعدى المسرح بفضل

الحدود ، داخلًا في معيار كوني جديد ، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة ، كما يتعرفها الإنسان فيه بكتلته ، بشكل ملموس ، وليس بواسطة منظور متقف ، أو سلسلة متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودة النطاق لهذا الفهم للعالم ، لمعرفته واكتشافه عن طريق الإنسان نفسه ، وهذا نبي جسرًا محامدا تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المبسطة بصيغة « باروكية » (Baroque) « السوقية - النبالة » ، « العنف - الرقة » ، « الواقعية - السلب » ، « الأضحوة - التآليه » .

إن هذه الثنائيات نتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقتربنا من المسرح المعمل « لجروتوفسكي »^(٢٥) ، لاكتشاف مفردات لفته الرومانتيكية الجديدة . ويظهر ذلك بفضل « التعارض المتداخل » لفكر ييجي جروتوفسكي ، ومفهومه المسرحي للدراما الرومانتيكيين^(٢٦) . فمصطلح « التعارض المتداخل المشترك » يمكن لنا فهمه - لدى جروتوفسكي - عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحي جديد ، حين كان يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيل بشكل خاص ، والأداء المسرحي بشكل عام . عامل جروتوفسكي نصوص الرومانتيكيين بقسوة مبضع الجراح ، وصفاء الصوفي وخشونته ، لكنه لم يتعامل معها مثل ليون شيلر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته ، بل بوصفها ملها لإبداعاته المسرحية . كما استخرج جروتوفسكي منها مله المتفرد الذاتي الذي يبحث فيه عن حرته بوصفه فنانًا ، عبر حرية « الكلمة » التي يتعامل معها كالحيز اليومي . ونكتشف عند جروتوفسكي تكثيفًا إبداعيًا لبعض القضايا التي تهمة هو في المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية ، والحرية والدين أو العقيدة ، على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافي للوجود الإنساني يرمته ، ومسار للقضايا التي تهتم بأقدار الأفراد وسماتهم الإنسانية ومكوناتهم الشخصية ، ويستوحى جروتوفسكي كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه ، كالقفوس المنبثقة عن العقيدة - أيا ما كان منبعها - ليُعرَى بها بطله الإنسان من أنانيته فيحرره من قيوده ، ويحمله في مسرحه إلى إنسان مقدس ، أصبح حرا من كل شيء إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير . ويستوحى جروتوفسكي كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها علامة مشتركة يتواصل فيه

العرض المسرحي مع المتلقي في وحدة فنية مشتركة بين « خشبة المسرح - الجمهور (المتلقي) » ويتصل كذلك من المسرح المرئي الثرى بزخارفه إلى « للمسرح الفقير العميق » من الخراج ، والثرى بما يحتويه من مضامين من الداخل ، ويروح إنسانه الممثل « الحر / المقدس » . ومع ذلك فإن جروتوفسكي كما فعل شيلر : يربط الدراما الرومانتيكية - الميراث القومي للآداب البولندية - بالطليعية المسرحية ، فيصبح بهذا المفهوم وراثًا من رواده . كانت هذه - الطليعية - في تلك السنوات « صالحة » ؛ ولم يكن من السير فهمها أو تقبلها آنذاك ، فلقد هلمت كل معاليل الزخرفة المسرحية الخارجية ، لتحرر الممثل / الإنسان من كل قيودها ، وتتعامل مع النص والممثل بقيم فنية جديدة . ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض لجروتوفسكي ، وأنهم بالإلحاد ، لما وصل إليه في مسرحه ، فقد بلغ تحرر الممثل عنده ، إلى أن تحرر متفرجه كذلك ، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق خشبة مسرحه وعبر مثله « المقدس » ، وما يقدم فوق الخشبة من قضايا قومية إنسانية ، تتخذ في مسرحه ضربا من الإرهاص بالحركة الذاتية التكاملية .

يحاول جروتوفسكي في عمله المسرحي الهام (الأمير الذي لا يثنى) Ksiazę Niezłomny أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله ، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية ، كما نراها عند كتاب الدراما الرومانتيكيين البولنديين . إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم ، ويحاول تفسير كل ما وراء « الكلمة » وما هو « فيزيقي » ، لكل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو رمزية ، إنه يصدم بسهولة معاناة الممثل والمتفرج مما للواقع الفني المعيش فوق الخشبة ، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله ، ومسؤوليتهم المخفية تجاه أمتهم وتجاه الإنسانية ، والعالم أجمع . وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل في مسرحه ؛ فيشع حرته داخل متلقيه ؛ « تلك المسؤولية التي تقود البطل إلى الجنون وإلى القداسة في آن »^(٢٧) ، حيث لا يختلف بطله في تكوينه الداخلي عن هويته . ويتمركز كل ذلك في ممثل جروتوفسكي الذي يقترب من شخصية الصوفي في إيمانه ومعايشته وتمثاله لما يتلبسه ويمثله ، ونشاهد ذلك في أتقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكي الرئيسي : Cieślak ، بداية من معاناته المنبثقة عن « القسوة

مع النفس والجسد ، مروراً بطبيعة الممثل ذاته ، عندما يصبح « شهيداً » لما يقوله ولما يفعله حتى ينضج شعوره بالتطهر ، وصولاً - كما يقول جروتوفسكى نفسه - إلى « التضحية بالنفس من أجل صدق الحركة ، وحرية التعبير ، وتطهير البواعث » (٢٨) .

وللمرة الأولى في بولندا - وربما في العالم إذا اتفقتا على التحديد العلمى لبدائيات هذا المسرح - يصبح معلم جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى في عالمنا ، الورشة التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور . وأغنى المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى ، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير ، بواسطة مثليه داخل مسرحه المعلم . على أن أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجه ، فى المسرح ، يبحث عن حريتهم المفقودة ، ويعشرون عليها معروضة فوق الخشبة ، تتماثل معهم ، تمثل الهامام لقدراهم الإبداعية ويأثروا على تحركهم الدرامى الفعل داخل واقعهم اليومى . ولا تفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا . ففى الوقت الذى دانت القضية الفنية عند ليون شيلر - المصلح المسرحى الكبير - تُعاضل بأسلوب محافظ ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية ، بفضل الإخراج المرنى فوق الخشبة باستغلال كل الأدوات المسرحية من إضاءة وسينوغرافية (٢٩) ومشاهد جماعية ، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة ، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يُعبر عنها داخل صالة عارية عريا كاملاً ، يقيم فى مركزها ، لوفى إحدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته ، ليعبر عن آله وتحرره الداخل . ولم تكن هذه الوسائل ، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية ، ولكن عبّر الشعور والأحاسيس المُقَطَّعة ، وبواسطة الحرية الداخلية للممثل ، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيراً عن نفسه ، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها ، حيث يتفهم - بشكل مكشوف - ليس فقط قضيتيه الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح - بل يتفهم العالم بأكمله وليس بدلولاته المنطقية ، بل بشموليته وكنيته .

فالمضامين اللالفظية والخالية من المعنى أو تكاد ، قد اتخذت عند جروتوفسكى طבעاً كلامياً . ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوتى وتحولوا لواقف الحركية للجسد ، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق . ومن الطبيعى كذلك أن يركز جروتوفسكى تركيزاً كبيراً على سحر الكلمة ، ولكن من خلال نبض إيقاعها ، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية ، غير أنه لم يُلْقَ بالألطفية علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها ، وبكل ما هو ليس مسرحياً . فمع اختزالها فإنه يهدم شيئاً هاماً : تلك الطبيعة الثنائية « الباروكية » الرومانتيكية . أما الالتزام الحرفى بالكلمة ، والمعاملة الجسدية والتصوفية ، فلها عند الرومانتيكى مدأها الثانى : الالتهام ، ومنطقة التفكير والخيال التى يراد معرفتها حتى فوق خشبة المسرح ، فهى منطقة سرية التسرب - « كالهواء » - فيما يقول الكاتب الرومانتيكى سوفاتسكى ، وتلك فقط توجد فى بقايا الكلمات . لذلك من الضرورى القول بأن جروتوفسكى قد عبّر عن تلك المشاعر والوعى الباطن الداخلى الرومانتيكى كثيراً ، ولكن ليس إلى النهاية ، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها . أما تلك التى أثارت قريحته الفنية ، فقد عبّر عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معلمه المسرحى .

وتعد المرحلة الرومانتيكية لعمل « مسرح العمل » فى سنوات (١٩٦١ - ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها . فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكى مرحلة جديدة - ربما يكون عن غير قصد رسمى مباشر - لتجسيد الرومانتيكية فوق خشبة المسرح ، حيث التصال مستمر ، والشعب البولندى ما يزال يبحث عن حريته كى يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله .

فى عام ١٩٦٥ يقدم المخرج المسرحى الطليعى كوزناد سفينارسكى (٣٠) « الكوميديا اللاإيمانية » للشاعر البولندى زيجمونت كراشينسكى بادئاً سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانتيكية التى تنشأ الحرية . « قد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكى ليست لها علاقة مشتركة بالمسرح المعلم لجروتوفسكى ، حيث قدم سفينارسكى عروضه المسرحية بمسارح محترفة تقليدية وغير تقليدية فى تقنياتها ، بأساليب

مسرحية يعينها تتوافر فيها ملامح التجريب الفني الطليعي ، بل يسعى بوعيه إلى أن يُقدم حالة مسرحية . وهي حالة فنية جديدة . إنها « فقط المسرح » والدخول به إلى الواقع بفضل العلاقات البشرية المباشرة ، أو ما يُطلق عليه في المسرح الحديث « محاكاة المسرح Para-Teatr » ، وهي مرحلة هامة في إبداعات جروتوفسكي المسرحية ، يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله في المسرح التقليدي ، إلى نهايات عمله للمسرحي ، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية « والموتيفات » الثابتة التسمية يمثلها الرومانتيكية . وليس الأمر المهم - لدى جروتوفسكي - أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلق نظرية جديدة للدراما . . . ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن . . . فالتاريخ لا يتماثل دائما مع تاريخ المؤرخين . التاريخ واقع ملموس بشكل واضح . إنه ما يحدث . ومن المؤكد كذلك أنه مركز لعب قوى اجتماعية : القهر - الحرية ، الحرب - السلام ، العقل - الخيال . ويمكن رؤية هذه « التركية » عبر عيون مؤرخ أو كاتب ، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للحياة ، تحديا للفرد ، وجبر التاريخ الذي يحد تحديا بدوره هذه القوى .

ولقد وَظَّفتُ الرومانتيكية البولندية نفسها للثقافة صل مستوى قوانين النص ولوائحه . لكن هذا يجعلها رومانتيكية جامدة ، بينما تصبح الرومانتيكية - بوصفها نصا له أطرها ولوائحه - إجابة عن تاريخ المؤرخين ، في الوقت الذي كان التاريخ في بولندا طوال الوقت حاضرا وشاهدا ، عَرُفا ومرصدا .

أكان ذلك ينبع من التراث الديني أو العقائدي ؟ أم يمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الوثنية ؟ وكيف لنا أن نتعرف « المنظور الطقسي » الرومانتيكي ؟ ! إنها وضعية لها مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية من أن يكون مجرد « نموذج » للوضعية المسرحية التي يشترك في بنيتها الممثلون المؤدون والمخرجون المتلقون . وليس مانعنا هنا هو استخدام الكلمات ؛ ففي الأزمان التي يتوحد فيها النضال البشري أمام الأزمان ، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتي ، يطلق عليها جروتوفسكي

وَرُؤَى غير تقليدية ، وهو مسرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيلر - فليس به مجاميعه ، ولا تأكيدات المرتبطة بالرسائل السياسية المباشرة . ولكن « سفينارسكي » يقوم في عروضة يكشف حساب مع التاريخ الاجتماعي البولندي ومع الأيديولوجيا القومية - وقد أدى شيلر هذا الدور جزئيا ، ولكن بأسلوب يتسم بالبداية ، أما سفينارسكي فينظر إلى هذا التاريخ وإلى تلك الأيديولوجيا عبر منظور التجارب المريرة للأربعين سنة الأخيرة في أوروبا ، فيرى في الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا ، كما يرى أنه يتوى داخله قَدراً من الفكاهة والسخرية الرومانتيكية يعيد فيها ثانية توازن الكلمة ، ذلك الذي كان يُعدُّ عن جروتوفسكي خاليا من المعنى أو يكاد . وهذا ما يجعله مختلفاً عن جروتوفسكي وقريبا منه في أن . فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعي القومي للمفترج ليشتير حريته ويناشدها ، وذلك بإشراكه فيها بضع فوق خشبة المسرح ويحدث ؛ بأسلوب يوقفه من غفوته ، لكن سفينارسكي يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحي لِيُسَخِّرَهُ لتناقضات الواقع وأصداده ، والسخرية بطله ، والتعاطف معه في آن ، مفضلاً الاعتماد الواضح على المقومات الفيزيائية للممثل مثل جروتوفسكي ، حتى تصل الحقيقة المنشودة باللاعب على أدوات كيان الممثل بكامله . ويمكن العثور - هنا - على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة ، لكنها قريبة الصلة بمقومات معمل جروتوفسكي فيها يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكية . إن عمل جروتوفسكي الراديكالي داخل المادة الرومانتيكية يشر أيضا لحظة نهايته ، للبدء في مرحلة « الخلاصة » ، وتؤكدنا أعمال سفينارسكي التي كانت لها بصمات غير عادية وعلامات في طريق مسرح اليوم الذي فقد كثيرا من ملامح أصالته وتجربته .

إن تجارب المسرح الرومانتيكي البولندي تعد « ثيمة » رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والإبداع الذي اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتتوير القضية الحياتية اليومية من جانب ، ولتحرير العمل الفني من جانب آخر ، وتجريد الفكر من قيوده في نهاية الأمر . وفي حالة جروتوفسكي نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الإبداع المسرحي الكلاسيكي فحسب ، ولا يقدم تجربة

مستعمر غير شرعى . وفى معظم أنحاء البلاد ، كانت اللغة البولندية ممنوعة . وكان الاستعمار الروسى ، على سبيل المثال ، إلى بدايات القرن العشرين ، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم ، وإذا حدث ذلك ، فليسهم بموتون بالخوازيق^(١) فى هذه الوضعية التاريخية ، كان المخرج الحقيقى للأمة فى تحريرها هو الثقافة .

لذلك دُفِن هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لامتهم ، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة ، والمرهصين بمستقبلها . إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضال . ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز ارتباطاً وثيقاً . مثلاً يحدث فى بلدان أخرى - بفتة كفة المثقفين (Elite) ، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق ، إن القومية تعنى الوعى القومى ، وتبدأ هناك عندما ينشد شعبٌ حريته ، وأضما فى الاعتبار حريات شعوب أخرى ، تتعطش لاستقلالها الفكرى والروحى . بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الإنسانى ، والرومانتيكية ، تجسداً لهذا الكبرياء ولقوى المقاومة . لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة .

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبى تتميز بأنها تربنا الحوار الداخلى للفكر ، صراعاً للأضداد ، وتتضمن أساساً أخلاقية تشكّل وضعية الإنسان داخل مجتمعه ، وهى ليست مجرد إشكالية شكلية « من رومانتيكية مسرحية الروح » أو « مسرحية الشاعر » ، بل هى مسألة ديكالتيكية تشمل وجهات نظر ، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات ، تأكيداً لحرية المسرح ، وحرية الإنسان بالضرورة .

« النقش فى الداخل » يعنى شيئاً أقرب ما يكون « للطبع فى الذهن » . بهذا المعنى تقترب أكثر من « الوضعية الإنسانية » التى تصبح أكثر اتزاناً واتساقاً مع الإنسان . لقد صاغ الشاعر ميتسكيفيتش الأمر على هذا النحو : « ما تتعطش إليه فى مسرحنا ، هو أن يكون بطلنا « إنساناً كاملاً » . . إنساناً بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة » ، ويعنى جروتوفسكى بالإنسان - وفقاً لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش - ذلك الذى يكون عابرياً ومشاركاً فى صنع التاريخ ، وفى حياة وجوده ، إنساناً قد اختار حريته . « وعلى هذا الإنسان - وفق ما يؤمن به - أن يجب نفسه بالكامل لما يفعله ، إن إنساناً كهذا ينهى أن يملك فى داخله - كما يرى ميتسكيفيتش - « نظاماً متميزاً من المشاعر » ، ليستطيع أن يمسك بالحرية التى تمس وجدانه فصيح حراً .

قد تتساءل هنا : « هل اتم إخراج مسرحية « أكرابوليس » التى قلمها جروتوفسكى فى عام ١٩٦٢ بأسلوبها الطليعى ١٩ . يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعياً ، فالأحداث الدرامية لمسرحية « أكرابوليس » للكاتب الشاعر البولندى فسيانسكى تدور فى كاتدرائية « فافل » بكراكوف القديمة . فى مقابر هذه الكاتدرائية لا يدفن الملوك فحسب - ولكن يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى « رسل الكلمة » . ومصطلح الرسل يعنى به « المرهص » و« النبى » . إنهم شعراء المسرح ميتسكيفيتش وسوفولانسكى ، إنهم شعراء الكلمة ويلاحظ من خلال هذا المفهوم ، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية ، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى . « عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة - يستعبد جروتوفسكى - كانت مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة ، وتزترط ارتباطاً وثيقاً بوجودها الشرعى تحت احتلال

الهوامش :

(١) فواديسواف جوموكا Wladyslaw Gomułka (١٩٠٨ - ١٩٨٦)

جزى ، كان متميلاً للحركة العمالية الدولية . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، بذل جهوداً كبيرة ، هادفاً لإنقاص السلطة الشيوعية فى بولندا . اعتقل عام ١٩٤٨ . خرج من المعتقل عام ١٩٥٥ ، أى بعد موت ستالين فى عام ١٩٥٦ ، أعيد تقييمه الأيديولوجى واختير زعيماً للدولة البولندية . فى عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة ، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى والاجتماعى للبلاد ، اضطر جوموكا أن يتنازل عن الحكم .

أشهر الشعراء البولنديين في القرن التاسع عشر على الإطلاق . في بدايات إبداعه وأصل إحياء المذهب الكلاسيكي ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين ، معبرا تعبيرا وأصحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤاهم . في عمله الشعري الهام وأنشودة للشباب (١٨٢٠) ، أكد الشاعر على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبدولة الثانية ، والتي تنفث أفكارها على التفتيش من جفاف العقلانية ، وتبني التيار المبرع من الشاعر والمثقف . كان هذا الاتجاه مدخلا لإيضاح مناطق غير مفهومة واللعل ، كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامجه الشعري ، كانت عودته إلى الحلال والتبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر ، كي ينفذ التوازن الأخلاقي داخل الشعور الإنسان ، ويتصق دراسة معنى الحياة . تمت مسرحيته الشعرية «الأجداد» أهم عمل مسرحي لميشيكفيتش ، بل إن الشاعر يعد أعظم مرهض لمستقبل الشعب البولندي .

(٤٤) أندريه فايدا : Andrzej Wajda ولد في عام ١٩٢٦ ، خرج سينمائي ومسرحي . واحد من أشهر المبدعين المعاصرين في السينما البولندية والعالمية . فلم بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة ، مستفيدا من الأدب الروائي ، تعبر أفلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية . في أثناء الإعداد لتغيير النظام الشيوعي وإيداله بنظام ديمقراطي ، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» - أخرج فايدا عدة أفلام ، تعكس بوضوح الأحداث الجارية : «الإنسان من مرمر» و«الإنسان من صلب» وفيلما وثائقيين عن التضامن وإياضافة إلى أفلامه الروائية الهامة التي تحسب له تاريخيا مثل «القاتل» و«ماس ورماد» وكل شيء للبيح» و«دانتون» و«دكتور كورتشاك» و«ماكبت» وغيرها . يساهم فايدا حاليا بجهوده الفكرية في البرلمان البولندي فهو عضو فيه . من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفسيانسكي ، «الرجلين» لميشيكفيتش ، «العاصفة» و«هاملت» و«حلم ليلة صيف» لشكسبير ، و«المهاجرين» لبرويج وغيرهما من الأعمال المسرحية . كان أهمها على الإطلاق تجربته المسرحية Nastasia Filipowna التي قام فيها بالتجريب في العلاقة الدialeكتيكية لعللاقة المخرج بالعرض المسرحي ، وبالمثل واشترك الجمهور القتل ، ليس فقط في مشاهدة بروفات العرض المسرحي السبع والعشرين ، بل مساهمة . بشكل مباشر أو غير مباشر - في تشكيل نسجه ، منذ بدايته حتى نهايته . إن فايدا يقوم في هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المخرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية في تكوين العمل المسرحي .

(٩٦) أنظر : Sartre par lui-même Francois jeanson ص ص ١١ - ١٢ ، عام ١٩٥٨ .

(٧) د . محمد غنيمي هلال : اللغة الأدبي الحديث ص ٦٤٤ .

(٨) جوزيف شيانجا : Jozef Szajna ولد عام ١٩٢٢ ، مصور (رسام) ، سينوجراف ، خرج مسرحي ، يؤزم شيانجا نفسه بوصفه فنانا بتاضيف العرض المسرحي وخدمته ، لرؤيته (البلاستيكية) التشكيلية . في أعماله تشاهد ثورة مسرحية إصلاحية من نوعية جديدة . في البداية كان كيف تصميماته للرؤى التفسيرية لخبرتين آخرين . لكنه أنشأ فيما بعد مسرحاً ، همه فيه أن يعرض رؤاه التشكيلية وتفسيراته المسرحية ، عملا في نفس الوقت بوصفه مخرجاً العمل المسرحي ، باعتباره انعكاساً للرؤى السينوغرافية التشكيلية ، لكل ما هو متواجد ، ولكل ما يحدث دراما فوق خشبة المسرح . كانت مسرحية «المفتش العام» لجورجول ، أول عمل مسرحي له . وهي تمت جذونا مسرحيا في مجال السينوجرافيا التشكيل . إن عالم مسرح هذا المبدع ، كان زاهرا بمختلف الهجمات المسرحية وقطع الأكسور التي ترمز لتلك الكوابيس التي تتضمنها مسرحياته . يحول في هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية . من أهم منجزاته المسرحية هي (Replika) و«الكوميديا الإلهية» .

(٩) د . محمد غنيمي هلال : المصدر السابق - النظر هاشم ٧ .

(١٠) سارتز : أنظر مقدمة سارتر لملحة المصور الحديثة عام ١٩٤٥ .

(١١) أنظر هاشم رقم ٣ .

(١٢) زيغمونت كراشينسكي Zygmunt Krasinski ١٨١٢ - ١٨٥٩ .

شاعر مسرحي بولندي . من أهم مثل التيار الرومانتيكي في المسرح البولندي للقرن التاسع عشر . في إبداعه غالبا ما يربط فكرة صراع الفرد مع العالم ، برؤية الثورة المنتصرة للرجاء والفقر والوقوف بالرصاد ضد عالم الأستراتيين المنحيط ، ورجال المصارف ، وأصحاب المصانع . يتعامل في مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل خلفاته وقيمه المتهاكلة ، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامي ، وفقدانهم للمقدرات الإبداعية والفكرية للتغيير . من هنا نشعر في أعماله برؤية «أوبكاليبتية» مستحيلة تنتزع بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها ، الناشئة عن لا وعيهم التاريخي فكريها وجوهرها . كان أهم عمل من بين إبداعاته الشعرية /الدرامية هو مسرحية «الكوميديا الإلهية» .

(١٣) جوليوش سولفاتسكي Juliusz Slowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) .

شاعر مسرحي . يعد بجوار الشعراء المسرحيين ميشيكفيتش وكراشينسكي الضلع الثالث لثلث الشعر الغوري المسرحي البولندي في القرن التاسع عشر . بل إن عند تأريخ الحركات التحررية في بولندا يعتبر سولفاتسكي أهم شاعر في جيله ومثري الثورة . لقد عبر عن إحياءاته وقيمه بكشف الحساب مع التاريخ والحياة ، كما أبدع في مرحلة الثورة درامات Kordian وBaladyna وLilla Weneda التي تمت جميعها ملمحا رئيسيا من ملامح التراث الدرامي البولندي . ففي كورديان يتهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق في الرؤية التبشيرية التقليدية والشرعية . أما في

و«بالدين» و«للا» - فينبذها فيحاول الشاعر العثور في عالم الموتيفات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية ، كما أنه مزج بتميز وقدرة الموتيفات المأسوية بالمهلولة ، و«الفانتازيا بالواقعي» في نسج متوحد متفرد .

(١٤) كونراد فاينرود Konrad Wainerod من تأليف الشاعر المسرحي ميستكيش ، قدم لها بمدخل ميكانيكيلي : «عليكم أن تعرفوا ، أن ثمة نوعين من للمارك : ضرورة أن تكون نملياً أو أسداً» إن كونراد بطل للمحمة الشعرية ، هو بطل يقرر القيام بالفعل الدرامي عبر الأسلوب و«التعليق» الذي يضمنه أمام تسلاوات أخلاقية حامة ، بسببها يعانى معاناته الداخلية . إن هذه التسلاوات ما هي إلا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة ، فهو يقع في هذه المباشرة خلال اللحظة التاريخية التي يجد نفسه فيها في مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادئ الأخلاقية . ذكرنا كونراد بالتمرد ضد العالم أجمع ، وتمنّى على شاكرتهم عند أبطال باريون ، أولئك المرغبين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادئ الأخلاقية و«حدها» . إن كونراد هو إنسان «الشرف القتال» ، وباعتباره فارساً معلماً من جيله فرسان القرون الوسطى ، فكتشف لديه شعوراً وطليداً بالأخلاق . لذلك فإن ضرورة اختياره للطريق الذي يجمعه و«تعلّم» ، يمزج نفسه داخلياً وبشكل حاد . ولعل صورة هذا التمزق هو ترجمته في اتخاذ القرار ، في تأجيل الفعل ، ليكون بمقدوره إبعاد لحظة انكسار المبادئ الأخلاقية داخله ، وتأجيل الفعل الدرامي إلى أبعد ما يكون . وفي الوقت الذي يشمل بحبه الكبير ووجهه المشوق ، والتي يحاول إسماعها ، يحقق كونراد أخيراً هدفه المرسوم : القضاء على العدو ، وبالتالي ينقذ الوطن . أما كونراد نفسه فيفسر حياته مقابل إنقاذه لوطنه . بعد أن يلصق بصدور الأعداء الوياء الذي يجمعه ليحبل بيوته ، فيصبل بموته كذلك ، فيكون موتاً لقاء موت . . موتاً لقاء الحرية !!

(١٥) كورديان Kordian عنوان المسرحية التي تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحي سوفاتسكي . كورديان شاعر صغير ، يزدل نفيه عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكماً ليُثَمِّت الروح الوطنية من جديد . كان كورديان في البداية شاباً متمسكاً في أسلامه ، وفي الوقت الذي لم يكن يملك هدفاً لحياته ، كان يمشي بحبيبه ومعشوقته عشقا عمومياً تأسياً ، يتعطل للقيام بفعل بطولي ولكن دون قدرة على تحقيق هذه الأحلام ، فتجده عروماً من القدرة على التحرك . ولذلك فإن السمات الرئيسية المحللة و«مشفقة التمس» ، وأمام مواجهة الأحلام للواقع ، تقابل روحه نيراً كبرياً يولد ويبحث في كورديان . إنه حب الوطن و«ضرورة القيام بالفعل البطولي» ، تسم أفكاره بطابع جمهوري مستقل وتؤري مباشر ، تشكل في شعارات تسمى لقلب نظم الحكم الفاسدة ، وإيقاظ الشعوب وبمعضها للقيام معاً بالفعل الثوري الحتمي .

(١٦) السيد تادوش Pan Tadeusz : ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامي آدم ميستكيش ، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاجتماعية/الرأسمالية تحمل هذه الملحمة داخلها علوية الغنائية الشعرية ، والشوق لسنوات الطفولة . يرينا هذا العمل الملحمي إرواحية الكاتب لاستقبال المجتمع البولندي الحديث .

(١٧) «الكوفوردالي بارسكا» : هو اتحاد الاستقراطيين البولنديين المسلح ، تكون في عام ١٧٦٨ ، كان جوهر هذا الاتحاد/الكوفوردالي ينحصر في قضيتين هما : خلع الملك والوقوف بالمرصاد ضد التدخل الروسي في بولندا من خلال إشبكاتته مع العدو في معارك ضارية . توقفت هذه الحركة عن الوجود في اللحظة التي فرضت فيها القيصرية «كاترين» نفوذها على بولندا في عام ١٧٧٢ .

(١٨) تيوليف لنيارتوفيتش Teofil Lenartowicz (١٨٢٢ - ١٨٩٣) شاعر بولندي ، عاصر الأدب السلافي بجامعة (بولونيا) في إيطاليا . تمثل أشعاره قصائد غنائية ، انطباعية تقوم على الموتيفات الفولكلورية الشعبية . من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و«إيقاعات قومية» . كتب بالإضافة إلى ذلك أعمالاً ملحمة تاريخية من بينها «معركة - راتسوافيتسكي» ، وهي قصائد درامية وطنية تتصل أوتى الاتصال بالثورات التحريرية . كان يناضل في أشعاره ضد التصالحية والتريفيقية .

(١٩) تسيريان كاميل نورويد Cyprian Kamil Norwid (١٨٢١ - ١٨٨٣) شاعر بولندي . تمثل أعماله جزءاً له خصوصيته في فن الشعر ، بمقارنته بعصره . فإبداعاته لم تفهم في زمنه ، بل لفظت من معاصريه . اكتشفت معظم أعماله فيما بعد ، وبدأ طبعها في عام ١٩٠٤ أي بعد موته بسنوات ، ويحسب شاعراً رومانتيكياً تنصرت لتسميته بشموليتها تجاه العالم . إن نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد والتحقيق ، وتهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تفوقها وتقديدها ونقدنا ، متضمنة لا موائفة على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها . ويعد نورويد المتحدث الرسمي لتفسير التاريخ ، عبر النظرة إلى روح الدين ، وليس بحرفيته أو تطرفه ، كان ينظر إلى قضية «القدم» باعتبارها نوعاً من التمييز القوي للإنسان وتكامله . ويعد وخاتم السيدة البيضاء أهم أعماله الدرامية . كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية ، والكثير من الدراسات الفلسفية والجمالية ، والمخالات والمذكرات والذكريات الأدبية . ويظهر هذا النوع الأدبي الأخير بوضوح في عمله الملم «الأزهار السوداء» أما التكامل الفني الذي يطبع أعماله الأدبية ، فيظهر بينا في رسوماته وتصاويره الذاتية . مات الشاعر نورويد في فقر مدقع ، بعد أن عاش مع شرفته من الفقراء الضالعين والشعراء المتصلحكين .

(٢٠) إيجانسي كراسيتسكي Ignacy Krasicki (١٧٣٠ - ١٨٠٦) شاعر ، روائي بولندي ، منذ عام ١٧٧٦ كان أسقفاً ملحقاً بالأمبر . في رأس قائمة كتاب مرحلة التنوير البولندية ، من أشهر ممثل التيار الكلاسيكي في الأدب البولندي . في أعماله يسخر ساخرة لأذنة من علاقة التنوير التاريخي ، الذي لا يمارس عليه العملية النقدية ، بما يطلق عليه بالأعمال التراثية ، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه - أي تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه ، كما أنه ينقد نقداً يفضح فيه أسلوب الحياة الاستغالية للبطيعة الأرستقراطية البولندية ، ولعشقا الأعمى لكل ما هو «عقل الموضة» ولكل ما هو «أجنبي» . أهم أعماله على الإطلاق : Monachomachia و«السائري» و«زوجة على الموضة والغير» .

- (٢١) ستانيسلاف مونيوشكو Stanislaw Moniuszko (١٨١٩ - ١٨٧٢) أهم مؤلف موسيقى بولندية في القرن التاسع عشر، والممثل الرئيسي للأسلوب والروح القومية في الموسيقى البولندية. مبدع الأوبرا البولندية القومية، والموسيقى الغنائية الفردية. وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبي، مع تناوله للفضائل الاجتماعية الملمة. تصوف أعماله الأوبرالية بالثراء اللحني، والتناول الموسيقي المتوافق لأبساد الشخصيات المسرحية، وثراء الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية. وتعد أوبرا - هالكا - Halka وهي من تأليف مونيوشكو - الأوبرا القومية للشعب البولندي، قدمت في العديد من الدول الأوروبية. ومن أهم أعماله الأوبرالية كلكا: «البلاط المزعج» و«بارياء» و«الكونتيسة» وغيرها.
- (٢٢) ستانيسلاف قسيانسكي Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ - ١٩١٧) شاعر مسرحي بولندي، رسام - مصور، مصلح من مصلحي الحركة المسرحية الإصلاحية. في ميدان الرواية، أصبح فارساً للدراما الرومانتيكية المعاصرة، خاصة المأساة، في بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للفضائل الميتافيزيقية، وبكثارة القضاء والقدر التي يتعرض لها أبطال مآسبه، كانت هذه القيمة نغمة متكررة ومصدراً أساسياً لدراماته، التي ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومي للبلاد - كما نرى في أعماله الدرامية: «سيدة وارسو» و«اللغة» و«التحرير». تعرض في أعماله بعنق كبير للتأثر الفلسفي والميتافيزيقي من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية ورؤيته اللاحقة لها. ففى مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية، أصبحت القضية المركزية فيها هو أهمية ومشكل الحياة، والنظام الأخلاقي الذي أثاره الفيلسوف نيتشه.
- (٢٣) ليون شيلر Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) خرج ونادق ومُنظّر مسرح، إن القضايا الفنية التي يطرحها الإخراج/التفسير لشيلر. والمستغلة إنجازات الحركة الإصلاحية في المسرح، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات، الاتجاه السياسي، والاتجاه اليساري للمسرح الحديث، مثلما نرى في إخراجها لأوبرا والبسات الثلاث، لبريخت، «فكتصرخوا أيها الصينيون» لثريباتكوف، ثم المسرح الموسيقي. أخرج شيلر عروضاً مسرحية مستوحاة من التراث البولندي القديم والشعبي مثل باستورابوكا (Pastoralika)، والعمل الاستعراضى الشعبي: KRAM z Piosenkami
- (٢٤) أنجي بروناتشكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ - ١٩٦١). سينوغراف، رسام، واحد من أهم مبدعى حركة الفن الشكل Formalism في الرسم والسينوغرافيا. تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع الميمائي في الديكور والأزياء.
- (٢٥) انظر: Konstanty Puzyna Grotowski i Dramat Romantyczny, Dialog 3/1980 s. 107- 111
- (٢٦) نفس المصدر السابق.
- (٢٧) نفس المصدر السابق.
- (٢٨) الممثل (خياله)، ذكره، نقاط ضمنية حوار مع الممثل الأول: Ryszard Cieslak بمعمل جروتوفسكى المسرحي - المصدر: مجلة Teatr البولندية، العدد عام ١٩٧١.
- (٢٩) السينوغرافيا: Scenografia. هي الإطار الشامل الموائى لكل العناصر المرئية فوق الحسية المسرحية: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الإضاءة، المهمات المسرحية - الإكسسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق الحسية.
- (٣٠) كونياد سفينارسكى Konrad Swinarski (١٩٢٩ - ١٩٧٥) خرج وسينوغراف. من كبار الفنانين المسرحيين البولنديين الذين ينفون بجوار المخرج ليون شيلر داخل التيار الإصلاحى للمسرح. يصل عدد أعماله السينوغرافية في بدايات نشاطه الفني إلى ستين عملاً كان سفينارسكى يخرج بريخت ودورينمات، ولمشقة نظرية بريخت في المسرح، تبنى آنذاك الاتجاه التعليمي البريختي في العمل الفني، ليستغلها في أعماله، ويقدم من خلالها للقضايا المعاصرة التي يتعرض لها الإنسان. وبلا ريب فإن أعمال دورينمات قد أثرت رسائله، وتضاف وجود المسرح الملحمي مع عوامل «الباردية» و«الجرؤيسيك» في مسرحه. كانت السنوات العشر الأولى لسفينارسكى تتركز حول بحثه الفكري والفني لدلائل والدراماتوجية الحديثة، أما السنوات التالية فكانت تنحصر في إخراجها للأعمال المسرحية البولندية الحديثة، بالإضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير في أسلوبه وتناولاته الفنية. تلقى خبراته وتجارب المسرحية بتجارب المسرح الأوروبي ليحدث تماس بين مسرحه مسرح القصة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعام، وفي طبيعة مواجهته له. أما العرض المسرحي - في رأيه - فهو رد فعل ذات لمرحلة من التفكير في فهم العالم، بكل تناقضاته. من أهم أعماله: «مارا - صاده فايس»، «أرتور - أوى» بريخت، «البقة» مايكوفسكى، «الأجداد». و«فويتسك» بشنر، «حلم ليلة صيف» و«هاملت» شيكسبير. التحرير والقصة واللغة: فسبانسكى.
- (٣١) يجي جروتوفسكى Jerzy Grotowski المؤثر العلمى الذى أقيم حول المصلح المسرحى وأعماله، ونظم في يناير عام ١٩٧٩ في (ميدولاق) وأشرف عليه مركز المسرح الإيطالى: Centre di Ricerca pen il Teatro وخصصت جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح الممعل.

الأدب الروسى ولغة « إيسوب »

مكارم الغمرى

« الفنان وحدة هو الذى يُمنح إحساس مرهف جداً بالانسجام فى العالم ، بجمال العطاء الإنسانى وقيمه ، وهو الذى ينقل فى رهاقه هذا الإحساس إلى الناس هذا الإحساس القوى بالانسجام لا يمكن أن يفارقه فى القشل ، فى حضيض الوجود : فى الفقر ، فى السجن ، فى المرض .. »

« سولجيتسين Solzhenitsin »

هذه الكلمات عبّر الأديب الروسى السوفيتى سولجيتسين عن تلك المساحة من الحرية الداخلية التى اعتصم بها بعض الأدباء محافظين بها على أنفسهم ، ورؤيتهم الذاتية برغم الظروف ووطأتها . وقد حاول هؤلاء الأدباء فى ظروف الحصار المشدد حول الكلمة الأدبية البحث عن وسيلة للخروج بأفكارهم من أسر الحظر والرقابة . وقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » .

ولغة « إيسوب » فى الأدب الروسى فى الفترة السوفيتية موضوع كبير متعدد الجوانب ، ومن ثم ستوقف فى هذه الدراسة عند نموذج من كتابات لغة « إيسوب » من خلال إنتاج الأديب المسرحى والروائى ميخائيل بولجاكوف (١٨٩١ - ١٩٤٠) الذى تمكّن سيرته دراما الفنان المستقل فى الفترة السباليئية ، ويقدم إنتاجه النماذج المبكرة من لغة « إيسوب » فى الأدب الروسى السوفيتى .

عبرت التصريحات الأولى عن الفهم بضرورة وجود « براح » أمام الفنان ، شرطاً لاغنى عنه لازدهار الموهبة وقبوحها : « الفن الحقيقي الذي يحمل بصمة العبقريّة أو للموهبة لا يستطيع التفرّد في قصص . لهوهة التي تتأقلم في قصص تتحول من عتليوب إلى طائر سميل ، من نسر إلى دجاجة »^(٥) .

تراجعت المقولات النظرية واقتضت مضمونها في مرحلة التطور التاريخي - خاصة - في فترة حكم ستالين (١٩٢٨ - ١٩٥٣) التي تميزت بالإرهاب الفكري على الخصوم والسعي نحو إحكام القبضة الحديدية على البلاد بما في ذلك إحكامها على الفن الذي نظر إليه على أنه ركيزة مهمة في التعبئة النفسية الموجهة نحو بناء صرح الاقتصادى صناعى متقدم . في هذا الإطار تمّ في عام ١٩٣٢ إصدار مرسوم اللجنة المركزية للحزب الخاص « ببيروتويكا الجمعيات الأدبية والفنية » والذي تم بمقتضاه إلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة (في موسكو وحدها كان هناك أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة) وتأسيس اتحاد مركزي للأدباء السوفيت ، تولى الإعلان عن مذهب الواقعية الاشتراكية بوصفه إطاراً فنياً واحداً ينساب من خلاله الأدب السوفيتي^(٦) .

ولم يتضح للتو مفهوم الواقعية الاشتراكية . وبدأت تظهر التعريفات الأولى لها في الفترة ١٩٣٢ - ١٩٣٤ ، فعرّفت بأنها « خليط من أحداث الواقع وأكثر الصور بطولية » ، و« خليط الواقعية والرومانتيكية » (الواقعية/المثال الأعلى) . ولكن أُشير إلى بعض سماتها مثل تصوير « البطل الإيجابي » ، و« حزبية » الأدب والفنون ، والأقن الاشتراكي ، و« الموقف النشط للفنان » والفن وطله الإيجابي تجاه العالم من أجل إعادة بناء الحياة »^(٧) .

وفي إطار التعريف بالواقعية الاشتراكية أبرزت بعض النماذج الأدبية بوصفها قوة ، مثل رواية جوركي (الأم) ، ورواية فورمانوف furmanov (تشاباييف) ، و« التيار الحيدلى) لسيرافيموفيتش serafimovich ورواية (الاسميت) لجلادوف Gladkov وغيرها .

استقبل التيار الأدبي ثورة أكتوبر ١٩١٧ وهو في حالة من الديناميكية والثراء في التيارات الأدبية التي تمثلت في ظهور جيل جديد من الواقعيين ، يستكمل مسيرة الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ويسير على تقاليدها بعد رحيل آخر اثنين من جيل العمالة (توفى ليف تولستوى عام ١٩١٠ ، وأنطون تشيخوف عام ١٩٠٤) ، وفي تيارات الحدائنة المختلفة التي كانت في قمة ازدهارها ، وفي ظهور برادر أدب جديد سُمي فيما بعد بأدب الواقعية الاشتراكية .

بدأ الشقاق في جبهة المثقفين قبل الثورة . واحتلم في السنوات الأولى بعد قيامها ، بعد أن انقسمت الآراء حول إمكانية بناء مجتمع اشتراكي في روسيا ، وحول مستقبل الثقافة في روسيا^(٨) . ومع بداية الثورة طُرحت بعض الرؤى النظرية النقدية التي بلورت اتجاهات الماركسيين الأول بالنسبة لقضايا الفن مثل نظرية الانعكاس في الفن ، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ، بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، وغيرها .

وسأشير سريعا إلى جانب من الآراء النظرية النقدية التي طُرحت في إطار موضوع « الفن والمجتمع » نظراً لعلقتها بموضوع الدراسة ، وذلك من خلال آراء الناقد لوناتشارسكى Lunacharsky (١٨٧٥ - ١٩٣٣) أحد كبار النقاد الروس الذين ساهموا في تشكيل الفكر الجمالي الماركسي .

« الفن سلاح »^(٩) ، هكذا عبر لوناتشارسكى عن الأهمية الكبرى التي توليها الثورة للفن بصفته إحدى الركائز المهمة في تدعيم مجتمع الثورة الجديد ، وإذا « كانت الثورة تستطيع أن تعطي الفن روحاً ، فإن الفن يستطيع أن يعطي الثورة لساناً »^(١٠) .

الحلم الاشتراكي حمل معه حلماً بتحرير إرادة الفنان : « لا يمكن أن تكون هناك حرية حقيقية واقعية في مجتمع تسول فيه جماهير الكادحين وتعيش حفنة من المتطفلين الأغنياء » ومن ثم « فالتحرير الحقيقي للشعب يمكن أن يشيد ظروفها واقعية للتطور الحر للفن »^(١١) .

- ٣ -

ما الاختيارات التي طرحت نفسها أمام الأدباء الروس السوفيت في ظروف المنهج الأدبي المقرون برقابة مشددة ؟

١/٣

ويصدد انصاع الكتابة لإطار المنهج ، يمكن التمييز بين أدباء توافقت رؤاهم « وحزبية » الأدب ، وتمكنوا من تكيف مذهب الواقعية الاشتراكية للموهبة الأدبية الكبيرة ، وشيخوا أعمالاً فنية لها مكانتها ، منها رواية « الدون الهادي » (١٨٢٨ - ١٨٤٠) التي حصل بها شولوخوف Sholokhov على جائزة نوبل . وثمة أدباء كتبوا في إطار منهج الواقعية الاشتراكية بآلية ، أدت إلى ظهور مؤلفات تقلد النماذج القدوة على النحو الذي كانت تشيّد به الأيقونات في القرون الوسطى ، حيث ينقل الأدب عن النماذج لا « الكاركتير » وحدها ، بل يكرر النموذج في الحكبة والأفكار إلى حد إعادة بعض الكليشاهات اللغوية^(١) .

وهكذا اختفت من كثير من المؤلفات الأدبية في تلك الفترة مشاهد « وصف القتل ، والوصف المسهب للأمراض ، وملايين الحالات من الموت المرعب والجوع وآلام الواقع »^(٢) .

٢/٣

أما خروج الكتابة عن إطار المنهج ، فقد كان ينعين على الأدباء في هذه الحالة « إما الصمت الطويل الإجباري أو الاختياري ، أو عدم الصمت الذي كان يعنى حثيثاً السلام ، ايزدات ، أو (النشر الذائق) حيث النتائج المتنوعة ، من السجن في معسكر أ . مارتشنيكو إلى الفصل من اتحاد الأدباء »^(٣) .

وزاء الضغوط ومحلات الاعتقالات التي واجهت الأدباء بدأت عام ١٩٣٦ هجرة الأدباء والمثقفين الروس إلى الخارج وتعاقبت جماعات الهجرة حتى فترة الستينيات .

وقد أثار الإعلان عن الواقعية الاشتراكية جدلاً في وقته ، ورفض البعض « الفهم المدرسي للواقعية الاشتراكية وتحولها إلى عقيدة جامدة ميتة »^(٤) . ولم تفلح الأصوات المعارضة في مواجهة الموقف ، وبدأت منذ التأسيس للرسمى للواقعية الاشتراكية المرحلة التي صارت تلقب بفترة « الهجوم الأعظم للرقابة » .

- ٢ -

الرقابة على الأدب وملاحقة الكلمة الأدبية الحرة ليست بدعة من ابتكار النظام السوفيتي ؛ فتاريخ الرقابة على الأدب الروسي قديم ، تعود بداياته إلى أوائل القرن الثامن عشر ، حين تم تأسيس الرقابة الرسمية في روسيا . « سافل عزيزا على شعبي ، لأنني أيفضت بشارق مشاعر طيبة ولأنني باركت الحرية في زمن قاس » . هذه الكلمات التي يحفظها الروس عن ظهر قلب قالها الشاعر الكبير بوشكين الذي عاش مطرداً منفياً من السلطة القيصرية ، إلى أن رُج به في مبارزة أودت بحياته . هذه الكلمات صارت جزءاً من التقاليد الإنسانية للأدب الروسي وقدره ، وفي هذا القدر يجد الأدباء اللاحقون الغزاء . يتذكر سولجينيسين - أحد ضحايا الفترة السوفيتية - مصانة الأسلاف : « لم تكن الحياة عند الأدباء المهمومين بالحقيقة - وهي لا تكون ولن تكون - سهلة ، فالبعض كان يضايق بالوشايات ، والبعض الآخر بالمبارزة ، ومنهم من كانت تحطّم حياته الأسرية ، ومن كان يدفع به إلى الإفلاس أو إلى الفقر الأزلّ المدقع ، ومن كان يرسل إلى مصحة الأمراض العقلية ، والسجن ، وفي أحسن الظروف مثلاً حدث مع ليف تولستوي جريح صدره بحرقه من الداخل . ومع ذلك فالمبالاة ليست بأن يعرفك العالم ، بل على العكس فلندفن قبو حتى لا يقدر الله ويعرف العالم قدر أدبائنا الروس ، والروس السوفيت . لقد تكشف الآن أن راديشف كان يكتب شيئاً ما مهما في الفترة الأخيرة من حياته ، وكان يعمل على إخفائه في عمق وبصر ، على نحو عميق ، حتى إننا الآن لا نجد ولا نعرف ما أخفاه . وقد كتب على نحو فكيف الفصل العاشر من (يفغيني أو نيجين) مستخدماً الشفرة ، وهو أمر يعرفه الجميع . أما تشاداييف فالقلة هي التي تعرف كيف كان ينشغل بالكتابة السرية . لقد كان يوزع صفحات مخطوطته في الكتب المختلفة في مكتبته الكبيرة »^(٥) .

ولم يجد بولجاكوف نفسه في صف الثورة البلشفية ، ومع ذلك لم يهاجر من روسيا ، فقد نشأ في أسرة أستاذ تاريخ الفلسفة في أكاديمية كيف الدينية ، وكان « بكل تكوين تربته ينتمي إلى الطبقات الليبرالية الديمقراطية للمثقفين الروس القدامى . وقد قرر مثل الكثيرين من دائرته أن يشاطر شعبه مصيره وأن يشترك في بناء الثورة الجديدة »^(١٤) . إن ميخائيل بولجاكوف أديب متعدد الاهتمامات - فقد كتب القصة ، والرواية ، والمسرحية ، والسيناريو . لكنه وجه اهتمامه الأكبر نحو المسرح الذي هجر من أجله مهنة الطب وأولاده كبير عنايته واهتمامه ، فصار فنان المسرح بالمعنى الشامل للكلمة ، بعد أن كتب العديد من المسرحيات مثل : (أيام آآ ترويين) ، (شقة زويا) ، (حواء وآدم) ، (المحروب) ، (الجزيرة الأرجوانية) ، (مولير) (بوشكين) ، وغيرها . كما قام بالإعداد للمسرح لبعض الأعمال الروائية المشهورة مثل رواية (الأرواح الميتة) لجوجول و (الحرب والسلام) لتولستوى .

وكتب بولجاكوف عن نشاطه المسرحي في إحدى بطلاقات التعارف الشخصية مفصلاً : « قمتُ بتأليف أول مسرحية عام ١٩٢٠ في مدينة فلاديكاز ، وكنت أعمل محاضراً في مسرح المدينة ، ومثلت على خشبة المسرح ، وشاركت في إنشاء كلية للمسرح ومعهداً علمياً للفن »^(١٥) . ويُعد مسرحه امتداداً لتقاليد المسرح الروسي الكلاسيكي ، فهو مسرح يتميز « بالمهارة في إدراج الديالوج ، والإيجاز الفريد في الوصف ، وتصويرية الموقف . وأبطال مسرحياته المؤلفون الأعمال التي أعدها للمسرح تتجلى لا في وضع الحديث الساكن ، أو الوصف التحليل ، بل في الحدث الذي يتطور حتمياً - عبر التعقيد - عبر تراجيديا أو كوميديا الكشف - في اتجاه تنابه المنطقية . » وبهذه السمات كان بولجاكوف الكاتب المسرحي قريئاً من معلمه الأعظم : نيكولاى جوجول^(١٦) .

ولم تعرض معظم مسرحيات بولجاكوف في حياته ، برغم أن مسرحه نال اهتماماً كبيراً خارج وطنه - خاصة - في الفترة الأخيرة التي أصبح فيها واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الروس في عروض المسارح العالمية في كثير من دول آسيا وأوروبا . وقد كتب - فضلاً عن ذلك كثير من الأعمال

أما البحث عن وسائل ملتوية للكثابة ، فقد وجد البعض هذه الوسيلة في لغة « إيسوب » التي تعد تقليداً قديماً للكثابة الأدبية اعتمد عليه بعض الأدباء الروس في القرن الماضي . وتمثل هذا التقليد في الكثابة بالاعتماد على نظام الشفرة والمجوء إلى الرمز والتعظيم والتلميح وسيلة للتواصل بين الأديب والمجتمع . لقد صارت لغة « إيسوب » اسماً اصطلاحياً لهذا الشكل من الكثابة الأدبية التي يُعرفها المعجم الموسوعي الروسي على النحو التالي :

لغة « إيسوب » وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار بمساعدة الإيماءات والإشارات والاستعارات وخلافه . وقد أخذت تسميتها عن اسم كاتب الأمثولات الإغريقي « إيسوب » . وقد لجأ إليها الأدباء في الأدب الروسي والكثابات الاجتماعية نظراً لاعتبارات الرقابة (ديبرولوف ، سالتيكوف ، شيلدين وغيرهم)^(١٧) .

وقد صارت لغة « إيسوب » فيما بعد ، في الفترة السوفيتية ، حلاً لبعض الأدباء للخروج من مأزق المنهج الفني المقروض فاتجه إليها أدباء مختلفون يمثلون اتجاهات أدبية متنوعة . كذلك صارت لغة « إيسوب » لغة مسرحية لعروض أشهر مسرح في موسكو في العقود الثلاثة الأخيرة « ناتانجاني » . وكانت سبباً في ذبوع صيت هذا المسرح الذي كان المشاهد الروسي يتنظر شهوراً للحصول على تذكرة دخول إليه ليتلقى إشارات التشفير المرسلة من عل خشبة المسرح عبر نصوص أدبية تاريخية معروفة أمكن من خلالها الإسقاط من التاريخ إلى الحاضر . وهكذا صارت لغة « إيسوب » أسلوباً للكثابة عند بعض الأدباء المعروفين مثل بولجاكوف Bulgakov ، بلاتونوف Platonov ، تينيانوف Tinyannov ، تريفونوف Trifonov وغيرهم .

استقبل ميخائيل بولجاكوف ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ بعد مرور عام على تخرجه من كلية الطب والالتحاق بالعمل طبيباً في الصليب الأحمر في جبهة القتال عام ١٩١٦ ثم في إحدى المستشفيات العسكرية .

تنتقل حركة الأحداث من الواقع في مدينة موسكو « ذات ربيع في ساعة أصيل قانظ لا مثيل له »^(١٨) . ومن حوار الشاعر مع مرافقه رئيس أكبر رابطة أدبية « ماسوليت » نفهم في بداية الرواية أنَّ الزمن الروائي هو فترة ما بعد ثورة أكتوبر (الجدال حول موضوعات الدين ، الحديث عن الكوموسومول ، وخلافه) .

١/٥

هناك أكثر من خط مضمون في الرواية . الخط الرئيس يرتبط بشخصية الفنان « المعلم » ، الذي يطرح بولجاكوف من خلاله موضوع « الفنان والمجتمع » ، وهو موضوع استحوذ على اهتمام بولجاكوف في أكثر من مؤلف خاصة في مسرحياته التي كتبها في الثلاثينيات ، مثل مسرحيتي (مولير) و(ريوشكين) . إن « الفنان والمجتمع » وجه من وجوه قضية « المثقف والثورة » وهي القضية التي اهتم الأدب الروسي بتصويرها في الفترة السوفييتية المبكرة . أين يقف المثقف من أحداث ثورة أكتوبر؟ هذا الموضوع تطرحه رواية جوركي الملحمية (حياة كليم ساجين) ورواية الكسي تولستوي (مسيرة الآلام) وغيرهما من الأعمال المهمة في الأدب الروسي بعد الثورة . لكن المثقف الفنان في رواية بولجاكوف ليس بطلاً مثالياً يصل إلى حقيقة الثورة ، بل مثقف يعيش اهتزازات نفسية عميقة ، إنه غودنچ لأولئك المثقفين الذين استقبلوا ثورة أكتوبر بالشكوك وعدم الترحاب .

وفي وقت كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) كتب بولجاكوف : « حالي صعب . أشعر بالسوء ، وتلازمي فكرة ارتباط الحياة الأدبية بالهلاك . ويشير المستقبل الذي يلوح بلا أمل أفكاراً سوداء بداخلي »^(١٩) .

لقد أودع بولجاكوف هذه المشاعر شخصية الفنان « المعلم » في روايته ، وهي الشخصية التي تمكس ملامح من السيرة الذاتية والأدبية له^(٢٠) .

إنَّ الفنان في رواية بولجاكوف تنعصره مشاعر اليأس والإحباط وللملك تنسمه يقول : « لم تعد عندي أية أحلام ، ولا إلهام ، ما بين شيءٍ حولى يشير اهتمامى سواها »

القصصية والروائية التي كُتبت بعضها بلغة « يسوب » ومن أهم هذه الأعمال : (الجزيرة الأرجوانية) ، و (قلب الكلب) ، و (بيضات قدرية) ، (المعلم ومارجريتا) .

- ٥ -

وسأوقف الآن عند أهم أعمال بولجاكوف التي كتبت بلغة « يسوب » وهي رواية (المعلم ومارجريتا) .

بدأ بولجاكوف كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) عام (١٩٢٨ - ١٩٢٩) واستغرق وقت كتابتها إثني عشر عاماً (١٩٢٩ - ١٩٤٠) . وكان قد أحرق أول مسودة للرواية عام ١٩٣٠ في لحظة يأس ، ثم أعاد من جديد كتابتها .

ولم تشاهد الرواية النور في حياة مؤلفها ، إذ نشرت بعد وفاته بحوالى ربع قرن ، أي في عام ١٩٦٦ - ١٩٦٧ ، في حلقات بشكل مختصر في مجلة «موسكو» . وسرعان ما اجتذبت الرواية الأنظار إليها ، وظهرت لها ترجمات عديدة بلغات الشرق والغرب وأعيدت للعرض المسرحي في العديد من مسارح العالم^(٢١) .

وتتكون الرواية من اثنين وثلاثين فصلاً يحمل كل منها عنواناً مستقلاً ، ثم خاتمة .

وتبدو الرواية مقسمة إلى قسمين : القسم الأكبر من فصولها يرتبط بالواقع ، والقسم الثانى - وهو أربعة فصول - يرتبط بالماضى التاريخي ؛ بفترة ظهور السيد المسيح على وجه التحديد . وهذه الفصول التاريخية لا مدرج في تعاقب في الرواية بل تتخلل الفصول المرتبطة بالواقع .

ويفصل بين أحداث الفصول التاريخية والفصول الواقعية حوالى ألفين من الأعوام ، ويربط بين التاريخ القديم والواقع المعاصر « قولاند » (الشیطان) الذي يظل حاضراً في الماضى والحاضر معاً ، وشخصية « المعلم » (الفنان) الذي يكتب الرواية التاريخية عن محاكمة السيد المسيح . فالرواية التاريخية هي رواية داخل الرواية .

ضحايها هذه المؤسسة . الشخص الوحيد الذي شجعه على الاستمرار كان «مارجريت» ، فقد كانت هي التي «بشّرت» بالمجد وكانت تحته ، ثم صارت تتأنيه بالمعلم «(٢٥)» .

٧/٥

تحمل صورة «مارجريت» ملامح من السيرة الذاتية «لارينا» زوجة بولجاكوف الأخيرة ، التي وقفت بجانبه في السنوات الصعبة من عمره حين اشتد عليه المرض والحصار ، وكان لها فضل الحفاظ على مخطوطات مؤلفاته من الضياع .

وهناك الكثير من الظلال والألوان والتداعيات في الرواية تلتقي جميعها عند «مارجريت» : الصورة الشعرية للمرأة المحبة والمحبوبة ؛ رمز «الحب الصادق الحقيقي الخالد» كما يصفها بولجاكوف ، وتحجيد الحلم والاستمرار في الحياة . لقد كانت «مارجريت» للفنان الشخصي الوحيد الذي «أدخل إلى قلبه السرور» في وقت ضاع منه كل شيء .

«مارجريت» في الرواية شخصية ، «غثارة» يتكشف لها عالم ما وراء الطبيعة ، وتكتسب صفات الكائن الفانتازي ، وتمتلك من الطيران والتحليق فوق موسكو ، لتكون الأداة التي يقتصر المعلم بها من أعدائه ، وعلى رأسهم الناقد «لاتونسكي» الذي تهبط مارجريتا على شفته وتغرقها وتلفح عتريتها .

«مارجريت» مستعدة للتضحية بالروح من أجل إنقاذ الشخص الذي أحبه ، وهي لهذا توافق على عقد صفقة مع «فولاند» الشيطان .

٣/٥

إِذْنٌ مَنْ أَنْتَ فِي الْهَيْبَةِ . أنا جزء من تلك القوة التي تريد الشر أبداً وتضنع الخير أبداً .

«فاوست» جوته

بهذا التصدير يستهل بولجاكوف الفصل الأول من روايته لينبه إلى الصلة بين صورة الشيطان «فولاند» في روايته ، والشيطان «ميفستوفيل» في تراجيديا جوته «فاوست» حيث

[مارجريت] . لقد حطمتوني . أشعر بالملل ، وأريد أن أفر إلى قيو «(٢٦)» . الفنان في الرواية يؤمن برسائته في المجتمع ، لكنه لا يستطيع أن يرى نتائج عمله ، لأن مؤلفاته لا يُسمح بنشرها ، والنفاد يهاجمونه دون حق . ويصف بولجاكوف في روايته حملة النقد العنيفة التي سُلطت على أعماله ، تلك الكتابات التي كان «يُستشعر في كل سطر منها بشيء ما مزيف جدا وغير واثق برغم النخمة التي تبدو واثقة مهيبة ، فؤلفو هذه الكتابات لا يقولون ذلك الذي يريدون قوله وهذا بالذات هو مدعاة الغيظ» «(٢٧)» . حملة الحصار حول الفنان تصل به - كما يصفها بولجاكوف - إلى حد «المرض النفسي» ومحاولة حرق مخطوطة الرواية التي رفض نشرها ، لكن «المخطوطة لم تحترق» ، فقد أسرع «مارجريت» لإتقاذها ، وأعاد كتابتها من جديد لأنه كان يحفظها عن ظهر قلب فقد خرجت من قلب معاناته . صور بولجاكوف من خلال شخصية الفنان «المعلم» جانباً من تأملاته في المؤسسة الأدبية في عصره ، تلك المؤسسة التي يرمز إليها بيت الأدياء «ماسوليت» الكائن «في بيت جريبايدف» في موسكو ، حيث يوجد «أفضل مطعم وأقمنه في مدينة موسكو» وتُقدّم أشهى الأطعمة مقابل ثمن زهيد ، ويستطيع المحظوظون الحصول على فرصة للاستجمام في أجمل «الداشات» (الاستراحات) التابعة للماسوليت .

إنّ «أى زائر ، بالطبع ، ما لم يكن أحمق ، سيفهم في الحال العيشة الرغيدة التي يحياها أعضاء «ماسوليت» المحظوظين ، وسيبدأ الحسد الأسود للتو في اعتصامه ، وسيسارع إلى السماء مترجها بالولم المُرّ لأنها لم تمنحه عند ميلاده موهبة أدبية ، فبذورها ، بالطبع ، ما كان من الممكن الحلم بالحصول على بطاقة عضوية «ماسوليت» ، البطاقة البنية اللون المصنوعة من الجلد المعطر الثمين ، وذات الكينازر الذهبي العريض ، المعروفة لموسكو كلها» «(٢٨)» . ولكن هل كل من يحصل على بطاقة عضوية «ماسوليت» هو موهبة أدبية حقيقية ؟

إنّ أحد هؤلاء المحظوظين يكتب أشعاراً «رديئة هزيلة» تنفذ إلى الصدق قائلا إنه «لا يصدق شيئاً مما يكتبه» «(٢٩)»

إنّ المؤسسة الأدبية إذن لا تأخذ بيد المواهب الأدبية بل قد «تشوهها» ، وتؤذيها كما حدث مع الفنان «المعلم» أحد

يرز الشيطان عملاً قوة الشر التي تحدث التوازن والتعادل بين ثنائية الخير/ الشر .

و« الشيطان » من الموثفات المحبة في مؤلفات بولجاكوف . وهو هنا يقدم صورة جديدة له بالمقارنة بالصورة التي رسمها من قبل بوشكين ، وليرمونتوف ، وجوجل ، ودستوفسكي وغيرهم من الأدباء الكلاسيكيين . بيد أن « فولاند » الشيطان في رواية (المعلم ومارجيتا) لا يبرز في صورة « الواسى » . ولا يلوح تجسيدا لروح « الشك » و« التمرد » بل يتبنى مثالا للمبالغة الساخرة الفانتازية ، فهو الإدارة التي تتبع الشر وتفصح في الواقع متجسدا في هيئة الإنسان ومشاركاً في أحداث الواقع .

ويرتدى فولاند سلايس عصرية « جاك وبقعة وحذاء يلعب » وله ملامح غريبة بعض الشيء ، « شارب يشبه ريشة الدجاجة وعيناه صغيرتان » ، وهو يمثل في شخصيات مختلفة (بروفور ، مترجم ، فنان ، إلخ) لكن حقيقة « فولاند » مجهولة للمحيطين به ، فلا يعرف هذه الحقيقة سوى اثنين فقط : المعلم ومارجيتا . « إنه شيطان من طراز فريد : خفيف الظل ، مضحك ، يتعاطف مع الخيرين ، ويتعقب الأشرار والمفسدين من خلال حيل « فولاند » وحاشيته وحركة نقص . وتكشف أمام القارئ غاذج من الشخصيات المعيبة التي أفرزها الواقع ما بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية . أما زيارة « فولاند » للشقة السيئة « التي كان يسكنها رئيس رابطة الأدباء فتكشف عن حوادث « لا تفسير لها » حدثت في الشقة : « ذات مرة في يوم من أيام العطلة ، ظهر في الشقة شرطي واستدعى أحد الساكنين عند المدخل (ضاع اسم عائلته) وأبلغه أنه مطلوب إلى قسم الشرطة للتوقيع على شيء ما . وأمر الساكن انقبسا التي تعمل منذ مدة خادمة وقبة لدى أنا فرانسينيا بأن تبلغ من يتصل به هاتفياً بأنه سيعود بعد عشر دقائق . وذهب الساكن مع الشرطي المهذب الذي كان يرتدى قفازات بيضاء ، لكنه لم يعد بعد عشر دقائق ، ولم يعد أبدا . والأعجب من كل شيء أن الشرطي ، على ما يبدو ، قد اختفى معه » (٣٦) . هذه القصة تكشف عن أحد أساليب الاعتقالات المنتشرة في تلك الفترة حين كانت للوشاية وحدها تكفي للترج

بإنسان يرسى إلى السجن أو المعتقل بلا محاكمة . زيارة « فولاند » للشقة السيئة تكشف أيضاً عن مسئول الإسكان المرتضى الذي يتفق مع « فولاند » (متمثلاً في شخص مترجم) على صفقة مريبة لتأجير الشقة مقابل الحصول على رشوة .

وهكذا تكشف حركة « فولاند » وحاشيته في الواقع عن صور متعددة للفساد والمفسدين ، مثل الإتجار في العملات الأجنبية أو فساد مسئول مطعم بيت الأدباء « ماسوليت » الذي يحتل السمك من حصص عمال المطعم ، وتلاعب عاملات وعمال المطاعم والمحال بالبضائع ، وقد تمكن أحد هؤلاء العمال من ادخار « مئتين وتسعة وأربعين ألفاً من الروبلات في خمسة صناديق للتوفير . وفي المنزل الذي يقع تحت الأرض كان يحتفظ بمئتي قطعة من العشرات الذهبية » (٣٧) كما أن جولات « فولاند » وحاشيته تشمل إدارة مسرح « الفارابي » حيث يقيم الفنان « فولاند » حفلة « السحر الأسود » كاشفاً عن الفساد إدارة للمسرح من خلال المسئولين عنه ، وغيرها من صور الفساد الذي أخذ ينتشر في المجتمع السوفيتي بعد الثورة وهو الفساد الذي ترك بلا مواجهة أو مكاشفة أو نقد ، إلى أن استشرى في المجتمع ، وتحول إلى مرض فتاك قسم الشجرة العملاقة من داخلها . إن « فولاند » لا يكتفى بفضح المفسدين ، بل يقوم أحياناً بالإبلاغ عنهم ، أو القصص منهم ، مثلما حدث مع بيت الأدباء (رمز معاناة المعلم) الذي يتم حرقه بواسطة حاشية « فولاند » . وهكذا لا يشارك « فولاند » في الأحداث الواقعية فحسب ، بل يحضر شاهداً في الماضي التاريخي .

- ٦ -

أما الرواية التاريخية التي يكتبها « المعلم » في رواية (المعلم ومارجيتا) فهي تستلهم عن الإنجيل قصة مثول السيد المسيح للمحاكمة أمام الوالى الروماني بيلاطس التيطي

ما المصدر الذي استقى عنه بولجاكوف قصة المحاكمة ؟ الإنجيل هو أحد المصادر الأساسية ، وقد درسه بولجاكوف وهو تلميذ في المدرسة الثانوية في كي ن (٣٨) .

وكيف برزت الصورة الفنية لمحاكمة السيد المسيح بالمقارنة بالمصدر ؟

اقتصر فيه ، المحكوم عليه بالموت ظلماً دون أن يهب أحداً لإنقاذه .

ويتخلل بولجاكوف عن حيطته ويلمح لنا بسر هذا التوازي حين يصف حلم بيلاطس النبطى فى الفصل التاريخى (رقم ٢٦ - الدفن) وهو يرى نفسه فى المنام مستعداً للتضحية بكل شىء « لكن يتخذ من الإعدام الحالم المجنون الطيب غير المذنب فى شىء » (٣٠) .

ومع تغير لقطات الماضى والحاضر فى الرواية يتغير تبعاً لذلك الأسلوب والإيقاع والصور ، تنسقط فى الفصول التاريخية اللهجة المحاجية المميزة للفصول الواقعية ، ويحل محلها الحوار الرصين المتسق مع وقار اللحظة التاريخية ، وتُدرج التفاصيل فى إيجاز واقتصاد شديد .

أما الفصول الواقعية فتتميز باللهجة المحاجية الناصعة والإيقاع السريع للمحدث الذى يتطور فى رقعة زمنية عديدة لا تسمح ببسط الشخصية فى كل أبعادها .

حركة الأحداث فى الفصول الواقعية تتميز بالديناميكية والتوتر ، ويلعب تدخل عناصر الفانتازيا فى أحداث الواقع دوراً كبيراً فى خلق هذا التوتر .

- ٨ -

الحركة الفانتازية البراقة تمثل نقاط ارتكاز أساسية فى البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجيتا) . أما اللجوء إلى عناصر الفانتازيا المتمثلة فى القوى الغيبية والعجيب والغريب فى الوصف والأحداث فقد استدعته ظروف الوقت الذى كتبت فيه الرواية فى الثلاثينيات من القرن الحالى .

وعناصر الفانتازيا - هنا - هى البديل الحديث لعالم الحيوان والطير المجازى الذى شيده « إيسوب » فى أمثولاته للتعبير عن الواقع .

إن الفانتازيا فى الرواية ليست حلقة شكلية بل وسيلة فنية لتنموه على الخط الناقد للواقع ، فى وقت كان من الصعب التعرض بالنقد للواقع فى الكتاب الأخرى ، ولتشديد أسلوب المبالغة الساخرة والهجاء « الواقعى فى قسوة المحدد ، والمؤثوق

لقد رجعت إلى النسخة العربية للإنجيل فوجدت التفاصيل الأساسية للصورة الفنية عند بولجاكوف تقترب بشكل كبير من تفاصيل قصة المحاكمة كما وردت فى الإنجيل : تلميذ السيد المسيح الخائن يهوذا ، يتآمر مع اليهود على تسليم المسيح ، اليهود يتهمون المسيح بالتآمر على دم هيكمل أورشليم ، ثم يساق المسيح مفيداً إلى الوالى الرومان « بيلاطس » النبطى للحصول على مصادقة قانونية بصلبه . الوالى الرومان يعرف بطلان الاتهامات الموجهة إلى المسيح ، لكنه يخاف إطلاق سراحه خشية على منصبه ، وكى لا يتهم بخيانة القيصر . وبعد محاولة منه لإنقاذ المسيح يصادق على المحاكمة (٣٩) .

وتبرز الصورة الفنية لمحاكمة المسيح فى رواية (المعلم وما رجيتا) على خلفية الملامح المميزة للمكان التاريخى : شمس أورشليم الحارقة ، أشجار النخيل العملاقة ، بوابات أورشليم ، قصر الوالى الرومان الفاخر ... الخ . وقد اهتم بولجاكوف فى قصته التاريخية عن السيد المسيح بإبراز رسالته ودعوته إلى المحبة والسلام ، وتصوير الساحة التى كان يتحل بها مع جلاذيه . والأهم معاناة المسيح البريء الذى يحكم عليه بالصلب بلا ذنب ، دون أن يحاول أحداً إنقاذه . وعلى عكس القصة الإنجيلية ، يظل شعور الذنب والتندم ملازماً لبيلاطس النبطى بعد المصادقة على الحكم بصلب المسيح . ويرمز المؤلف إلى ذنب المسيح الذى يظل الوالى أسيراً له فى الرواية عبر « بركة الدماء » ، وه الألام الجهنمية « التى تلازم الوالى الذى يظهر دوماً « فى رداء أبيض له بطانة حمراء بلون الدم » .

- ٧ -

برغم وجود ما يقرب من ألفين من الأعوام تفصل بين الزمن التاريخى لقصة محاكمة السيد المسيح والزمن الحاضر المعاصر - الذى تتناوله الفصول الواقعية فى رواية (المعلم وما رجيتا) فإن الفصول التاريخية لا تبدو فى تعارض مع الفصول الواقعية داخل البناء المركب للرواية التى تعتمد على تعدد الأصوات بالتوازي . والتوازيات أحسد عناصر البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجيتا) وهى توازيات تقدم الإسقاط من الماضى على الحاضر : السيد المسيح / الفنان ، صاحب الرسالة ، الوحيد ، المذنب بسبب عدم فهم المحيطين به ، المطارد والمُدان بلا ذنب

نجده عند أدباء سابقين لبولجاكوف مثل جوجول في قصته الشهيرة (الأنف) .

وتتمثل الفانتازيا كذلك في الشكل « الغريب » للرواية المقسمة إلى فصول مستقلة يتجاور فيها القديم والمعاصر . وفي بعض الألفاظ « الغريبة » التي تتضمن معاني إيحائية (الشاعر مثلا يلقب « بمن لأداره ») . وأيضا في الاعتماد على الأحلام الفانتازية التي تشيّد في الرواية « حُطّة ثانية » موازية « حياة بالمقلوب » للواقع . (٣٧) .

هذه الأحلام في الرواية كثيرة منها حلم « بيناطليس » بلقاء المسيح بعد المصادقة على الحكم بصلبه ، وحلم « مارجريتا » « برؤية المعلم » وهي بعيدة عنه ، وغيرها .

وتجد مشاكل الواقع غير المحلولة حلا في عالم الفانتازيا البراق الذي تنقل شخصيات الواقع المختارة في الفصول الأخيرة إليه بعد أن تكتسب صفات القوة الغيبية (مارجريتا والمعلم) وتعبّر التعميمات الفانتازية تعطى حلولاً طربوية للمشاكل الواقعية : بيناطليس والمسيح يلتقيان ، المعلم ومارجريتا تجمعهما « سكونة أبدية » تلك السكونية التي افتقدها الفنان في حياته فباتت مطمح الوحيد في الحياة (٣٨) .

- ٩ -

وكما أشرنا آنفاً - فإن رواية (المعلم ومارجريتا) لم تنشر إلا في الستينيات ، وقد أحدث نشر الرواية هزة لعشرات السنين ، وحددت فكر بضعة أجيال (٣٩) .

وقد تمخضت فترة الستينيات عن ظهور المعارضة السياسية في أعقاب فترة حكم سنالين وهجرة عدد كبير من المثقفين الروس إلى الخارج واتجهوا البعض إلى « سام ايزدات » (النشر الذاتي) و « تام ايزدات » (النشر هناك) .

وفي هذه الفترة تم إصدار جزء من التراث الدرامي لبولجاكوف وبعض المؤلفات الأدبية المحظورة من قبل ، والتي تمكنت من الإفلات من الرقابة . وظهرت في أدب هذه الفترة موضوعات وصور كانت قد اختفت من أدب العقود السابقة ، منها صورة الفلاح أحد الموضوعات المحيية عند الأدباء

به تاريخيا ونفسيا (٤٠) . الفانتازيا في (المعلم ومارجريتا) حيلة سردية تعتمد على إمكانيات الفانتازيا في تشييد صورة تتأرجح « بين التصديق أو عدم التصديق » (٤١) . إنها تلك الفانتازيا التي لا تبقى في عالمها الطبيعي ، بل « تُندرج في تماسر مع عالمنا الداخل » (٤٢) . ولقد مكنت الفانتازيا من تشييد جو الغموض الذي كان يسعى إليه المؤلف ، وتركت الفصول الأولى من الرواية عند القراءات الأولى لدى أصدقاء بولجاكوف انطباعا بالغموض الذي أثارته بالذات شخصية « فولاند » وهي الوحدة الفانتازية الرئيسية في الرواية « وقد بحثت لدى المستمعين رغبة في فهم ماذا يعني هذا ؟ وقد استشعر المؤلف هذا الغموض وسار للملاقاة » (٤٣) . وخلافا لـ « فولاند » هناك العديد من الوحدات الفانتازية الأخرى في الرواية ، بعضها كان يظهر ضمن حاشية « فولاند » ويتجسد في صورة إنسان ، وبعضها يظهر على شكل طائر أروحيان ، مثل القط الأسود الكبير الذي يظهر أحيانا ضمن حاشية « فولاند » وهو يتكلم بلسان روسي فصيح « هذا القط يملك قوة خارقة تجعله صعب المثل بالنسبة للإنسان ، ويستطيع أن يلحق به الأذى . وخلافا للقط الأسود هناك كلب ضخم شكله غريب ، والخنزير الذي تمطيهِ مارجريتا والأحصنة السوداء الطائرة التي ترحل بها هي والمعلم وطيور كبيرة سوداء ، و « أفنى سوداء » لديها قوة خارقة ، وغيرها .

الوحدات الفانتازية المشار إليها تقوم بوظائف سردية مختلفة في الفصول المرتبطة بالواقع . بعض هذه الوحدات الفانتازية لها بدايات في القصص الشعبي السلافي الذي أخذ عنه القصص الروسي ، فالقط والخنزير - مثلا - في هذه القصص تنتمصه قوة غيبية شريرة (٤٤) . أما الأفنى السوداء التي تملك قوة خارقة فنجدتها في « العهد الجديد » مرادفا للشيطان (٤٥) . وإلى جانب الوحدات الفانتازية المركبة التي تتمثل في القوى الغيبية ، وتقوم بوظيفة سردية، هناك أشكال أبسط من الفانتازيا ، تساهم في تشييد أسلوب السخرية والفكاهة المميز للرواية . من هذه الأشكال مثلا اختفاء رأس « برليوز » رئيس رابطة الأدباء « ماسوليت » الميت . وهذا الشكل من الفانتازيا المتمثل في انفصال جزء من الجسد عن صاحبه ،

الصدارة فى الواقع الأدبى ، بعد أن شاهد فيها البعض استشرافاً لزلزال الأحداث الأخير :

« البيروستويكا خرجت من أفكار الستينيات مثلما خرج الأدب كله من معطف جوجول ، وهى لم تخرج فقط ، بل نمت من الملابس التى ضاقت بها »^(٤٠) .

- ١٠ -

مؤلفات لغة « إيسوب » وغيرها من الأعمال التى اخترقت حاجز الرقابة فى فترة ما قبل البيروستويكا بدت للبعض بمثابة « قبس نور » كان له فضل « إنقاذ بضعة أجيال من الوحشة الروحية ومنعها جرة من الحربة »^(٤١) . لغة « إيسوب » لم تعد تلزم بوصفها وسيلة للتحايل على ظروف الخطر والرقابة بفقد تهاوى الدور المركزى لاتحاد الأدباء والاتحادات المنبثقة عنه ، وانسحب مذهب الواقعية الاشتراكية من مركز الحياة الأدبية والثقافية ، وتراجعت معه مفاهيم « التيار الأدبى الواحد » و« الأهداف الواحدة » . يوجد الآن أمام الأدباء « براح » يسمح بحرية اختيار المنهج الفنى والتعبير عن الحاضر والماضى دون خوف من الرقابة ، والتجريب الذى منع فى الثلاثينيات بسطة الغرار .

هناك بعض التغيرات فى الصورة الأدبية العامة منها إعادة الاعتبار إلى شخصيات أدبية كانت منفية من الحياة الثقافية من قبل ، والسماح بنشر أعمال الأدباء المنشقين وغيرها من الأعمال المحظورة نشرها . وعادت إلى الحياة الثقافية آلاف الكتب التى اختفت عن أنظار القراء فى الفترة السوفيتية ، بعض هذه الكتب كان قد سحب من المكتبات رغم أنه بعيد تماماً عن السياسة ، لا شئ إلا لأن مؤلفى هذه الكتب رحلوا إلى الحسار ، فحذفت أسمائهم من الحاضر والماضى .^(٤٢) .

وفى المقابل ، تجرى مراجعة وإعادة تقييم للكتب والمؤلفات التى صدرت فى الفترة السوفيتية ، خاصة الكتابات التى تناولت الواقعية الاشتراكية والتواريخ الأدبية السوفيتية التى تناولت بالدراسة الفترة الكلاسيكية لمراجعة المفاهيم والكلبيشات اللغوية التى ارتبطت بمنهج البحث والكتابة فى الفترة السوفيتية فيها أطلق عليه البعض « تحرير الكلاسيكيين » .

الكلاسيكيين والتى توارث فى أدب العشرينيات والثلاثينيات بعد أن اضطر الفلاح فى ذلك الوقت إلى هجرة قريته والانضمام إلى « كتائب الكادحين » للمشاركة فى بناء صرح الصناعة ، وتوارث معه خلف « الآلة » قريته وأعرافه .

ومع عودة صورة الفلاح والقرية إلى الأدب الروسى تبلور فى « نثر القرية » خط ناقد يصور مأساة اقتلاع الفلاح عن الجلود والحالة التى آلت إليها القرية ، ويحبر عن الحنين : إلى عالم القرية بوصفه رمزاً للأصالة الروسية الخفية .

أين الفردوس ؟ سؤال حائز رواد المثقفين الروس الذين بدات تملكهم مشاعر اليأس من إمكانية تحقيق الفردوس فى الأرض بعد أن تهددت أحلام المساواة والعدالة والحربة والأخوة . هذا السؤال الحائر تنسجت بعض الكتابات التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات والتى صورت الإنسان ضحية المجتمع والنظام وحلت فى طياتها يوتوبيا مقابلة لتلك اليوتوبيا التى قدمها أدب العشرينيات والثلاثينيات ، التى جسدت الحلم الاشتراكى .

وقد ظهرت اليوتوبيا المقابلة فى مؤلفات بلاتونوف - Plato nov ، وجروسمان Grossman ، وتريفونوف Trifonov وغيرهم .

إن هذه المؤلفات وغيرها من كتابات لغة « إيسوب » وأعمال باسترناك Pasternak وسولجيتسين التى صدرت ومنعت من النشر وتسرب بعضها عن طريق الد ساهم أيزدات كان لها دور فى إعادة تشكيل وعى الستينيات والسبعينيات ، فقد نظرت إلى مشاكل الواقع وآلامه التى باتت بعيدة عن أنظار غيرهم من الأدباء فى غمرة الحماس للثورة العلية والصراع الطبقي وعبودية ستالين ، وتميزت بالصدق فى تصوير الواقع بكل أبعاده والإنسان فى علاقته المركبة والمعقدة بهذا الواقع .

لقد كفل الصدق الفنى لهذه المؤلفات ميلاداً جديداً تعيشه الآن ، فقد عادت بقوة إلى الحياة الثقافية الروسية مؤلفات بولجاكوف وباسترناك ، وسولجيتسين ، وماندلشتام ، والحلتوفا ، وبلاتونوف وغيرهم ، وأصبحت تنبؤاً الآن مركز

حول قضايا الواقع الاجتماعى والتقاليد الذى حدث فى أعقاب ثورة أكتوبر ١٩١٧ وبازدياد ما يحدث الآن فى الواقع الأدبى .
الحساسية للثقافة البروليتارية فى بداية الثورة التى وصلت
بالبعض إلى درجة التطرف والمناذرة بنقد التراث الكلاسيكى
وإلقاء هذا التراث « من سفينة المعاصرة » - كما جاء فى آراء
جماعى « راب » و« بريتكوف » - يذكر بالآراء التى تطالب الآن
بدفن « الفن الهابط » للواقعية الاشتراكية .

نغمة أصداء « الاشتراكية » السابقة توازى نغمة أصداء
البيروسترويك الحالية . محاولات تحطيم الثقافة الذاتية التى
حدثت فى أعقاب ثورة أكتوبر وقوى الهدم التى سطعت المساجد
والكنائس والأديرة وضباع النبلاء انطلاقاً من فكرة تحطيم العالم
القديم لبناء الجديد توازى القوى التى يشتد إليها الشاعر
كونيايف ، التى تسعى جهادة « إلى هدم المجتمع وتحلله ،
القوى التى تغسل الآن أعيننا بوجود دولتنا القومية
والتقاليد » (١٥) .

ماذا أعطى الأدب فى فترة البيروسترويك ؟

فى رأى الكثيرين فإن « الجديد لم يولد بعد » ، فيها عبداً
بعض الانتعاش الذى حدث مع نشر الكتب المستعدة من
قبل دخول الأدب فى مرحلة العمق المزمن . ولا توجد روايات
جديدة ناصعة ، ولا أسماء جديدة على لسان الجميع (١٦) .
لقد تراجعت الإبداعات الجديدة ، وتركت الساحة للمؤلفات
المحظورة نشرها من قبل ولسيل الذكريات والبرائق الخاصة
بالمثقفين والمعتقلين .

هذا السيل من الوثائق يشير المرارة لدى الكثيرين فى هذا الوقت
الحرج من التاريخ الروسى . فهل من معين (فى ذلك
الانسجام الداخلى الذى أشار إليه سوبوتسكين) هل التماسى
فوق مرارة الذكريات ؟

كذلك طرحت عودة الأساء المنفية إلى الحياة الأدبية وضرورة
إعادة كتابة التاريخ الأدبى السوفيتى لإدراج أعمال هؤلاء
الأدباء ، وإعادة تقييم الأدباء المدرجين سابقاً فى التاريخ الأدبى
السوفيتى القديم . بشأن التقييمات الجديدة بدأت تنضج ،
أكاليل الغار تنزع عن جباه الفرسان القدامى فى التاريخ الأدبى
السوفيتى السابق ليكمل بها الفرسان الجدد من العائدين .

هل ساهم مناخ الانفراج و« البراج » الجديد فى دفع العملية
الأدبية ؟

« نحن نعيش وقت الفتنة فى البلاد » ، وفى الثقافة ، وفى
العقول (١٧) . هذا الوصف للصورة العامة فى فترة
البيروسترويك يعكس جو الشقاق والانقسام فى جبهة الكتاب ،
وهرجو يصفه البعض بأنه « الحرب العالمية الثالثة » .
و« الحرب الأهلية » . لقد تحولت ساحة الأدب إلى ميدان
للمعارك الساخنة التى يخوضها الكتاب الذين انصرفوا عن
موضوعات الأدب وتحولوا إلى قضايا الواقع السياسى
والاجتماعى بعد أن انقسموا على بعضهم البعض واختلفوا
بصدد أهم قضايا الواقع : الطريق الاشتراكى الذى سلكته
روسيا ، تجاوزات فترة ستالين ، المسألة القومية ، مصر
« الدولة العظمى » ، مستقبل الثقافة فى روسيا ، تقييم التراث
الأدبى السوفيتى الذى صار البحث فيه أمراً « مضيقاً معذباً » فى
إطار ما يطلق عليه البعض عملية « فتح الحسابات » التى كثيرا
« ما تؤدى إلى اختلاط الحقيقة بالكذب والتقييم السلبى لما كان
ينظر إليه فى الماضى السوفيتى على أنه إيجابى » (١٨) .

الفترة الانتقالية الحالية التى بدأت مع البيروسترويك - فى
رأى الكثيرين - « مبهمة » ، « مختلطة » ، « متقلبة » ، وهى
تذكر بالفترة التى واكبت ظهور ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ . الكثير
مما يحدث الآن يولذى بعض الظواهر التى مهزت فترة ظهور ثورة
أكتوبر :
مناخ الفرقة فى جبهة المثقفين ومنهم الكتاب ، والاختلاف

هوامش ومراجع :

ملحوظة : نظرا لتعدد الطباعة بالروسية سأقدم ترجمة عربية للمراجع المنشورة بالروسية .

- ١ - ظهرت في تلك الفترة كتابات تميز عن الفلق بخصوص مستقبل الثقافة في روسيا ما بعد الثورة ، منها المقالة المجانية التي كتبها ريمزوف بعنوان « كلمة عن الأرض الروسية » ، وظهرت في نهاية عام ١٩١٧ ، ومقال زاميتين « أنا أعرف » راجع تاريخ الأدب الروسي السوفيتي ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٣١ .
- ٢ - لوناشارسكي . ف . المؤلفات الكاملة في ثمانية أجزاء ، ج ٧ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤ .
- ٣ - عن ليديف . أ . الرأى الجماعية عند لوناشارسكي ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٩٦ .
- ٤ - هذه المقالة وردت في دراسة لينين المعروفة « المنظمة الحزبية والأدب الحزبي » وقد صارت هذه الدراسة نقطة انطلاق في كتابات لوناشارسكي وغيره من القاد الماركسيين . انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- ٥ - لوناشارسكي ، المؤلفات الكاملة ، ج ٧ مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .
- ٦ - راجع نص القرار المنشور في تاريخ الأدب الروسي السوفيتي في أربعة أجزاء ، ج ٢ ، طبعة (العلم) ، موسكو ، ١٩٧٦ ، ص ٧ .
- ٧ - أوفشترنيكو ، أ . و الترانة الاشتراكية والتأثير الأهم المعاصر ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
- ٨ - تاريخ الأدب الروسي السوفيتي في أربعة أجزاء ج ٢ ، (مرجع سابق) ، ص ٢٢ .
- ٩ - سوبوتنستين ، أ . ، العجل يتألم شجرة البلوط . مجلة (نوى مير) (العالم الجديد) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٩١ ، ص ٧ .
- ١٠ - تناولت الباحثة الأمريكية هذا الموضوع بالتفصيل في أول دراسة تعنى هذه النماذج في كتاب :
K. Clark , Soviet novel , history as ritual , Chicago, London , 1981 .
- زبد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع العرض الذي قدمناه لهذا الكتاب في مجلة (عالم الفكر) ، المجلد الثامن عشر ، العدد الرابع ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠٩ - ٢٢٤ .
- ١١ - تشوداكوف ، م . ، « هير النجوم تجاه الأشياء » ، مجلة (نوى مير) موسكو ، عدد أبريل ، ١٩٩٠ ، ص ٢٤٦ .
- ١٢ - أيضا نولوا ، ن . ، « تبدل اللغة » ، مجلة (زناميا) ، (اللواء) ، موسكو ، عدد نوفمبر ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ .
- ١٣ - المعجم الموسوعي ، تحرير فيدينسكي ، ج ٣ ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ص ٦٦٤ .
- ١٤ - سيدروف ، ي . ، م . بولجاكوف « مقلمة كتاب م . بولجاكوف ، شتات ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .
- ١٥ - ستانسلافسكي ، ك . ، الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء ، ج ٨ ، موسكو ، ١٩٦١ ، ص ٢٦٩ .
- ١٦ - زينوف ، أ . ، من الأعمال المسرحية ومسرح بولجاكوف ، مجلة « فوريوس لثيراتورى » (قضايا الأدب) ، موسكو ، العدد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٩ .
- ١٧ - أجيل الغاريه إلى ترجمة عربية للرواية صدرت في بيروت عام ١٩٨٦ قام بترجمتها إبراهيم شكر بعنوان (المعلم ومارجريت) وتحمل عنوانا فرعيا لم يرد في الأصل وهو (الشيطان يزور موسكو) .
- ١٨ - اعتمدت هنا أصل الرواية بالروسية المنشور في كتاب م . بولجاكوف ، (رواية المعلم ومارجريت) وقصص ، موسكو ١٩٨٨ ، ص ١٢ . سوف أنتبس عن هذه الطبعة فيما بعد .
- ١٩ - من تشوداكوف ، م . ، « وصف حياة ميخائيل بولجاكوف » موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٣٤ .
- ٢٠ - تناولت بعض الدراسات بالبحث هذا الارتباط بين بولجاكوف وبطله . راجع مجلة (نوى مير) ، عدد ٦ ، ١٩٦٨ ، ومجلة « فوريوس لثيراتورى » ، موسكو ، عدد ١ ، ١٩٧٦ .
- ٢١ - بولجاكوف ، م . ، (المعلم ومارجريت) ، ص ٢٨٤ .
- ٢٢ - نفسه ، ص ١٤٥ .
- ٢٣ - نفسه ، ص ٥٩ .
- ٢٤ - نفسه ، ص ٧٥ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ١٤١ .
- ٢٦ - نفسه ، ص ٧٨ .
- ٢٧ - نفسه ، ص ٢٠٥ .
- ٢٨ - أشير إلى بعض المصادر الأخرى التي كانت بالنسبة لبولجاكوف مصدرا تعرف من خلاله مسيرة المسيح ، منها كتاب لآريست رينان (حياة عيسى) . انظر يانوفسكايا ، ل . « الطريق الإبداعي لبولجاكوف » موسكو ١٩٨٣ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .
- ٢٩ - انظر إنجيل القديس يوحنا ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٤٦ - ١٤٨ .

- ٣٠ - يولجاكوف ، م . ، العلم ومازجرتا ، (مرجع سابق) ، ص ٣٩٥ .
- ٣١ - سانكاروف ، ف . مقدمة كتاب يولجاكوف ، م . (نصص طويلة وأقاصيص) ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٣ .
- ٣٢ - الانسكلوبيديا الأدبية المختصرة ، تحرير برونخروف ، أ ، وأخرون ، جـ ٧ ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ٨٨٧ .
- ٣٣ - مان ، يو . (شعرية جوجول) ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٦٥ .
- ٣٤ - تشوداكاغا ، ج . ووصف حياة ميخائيل يولجاكوف ، (مرجع سابق) ، ص ٤٦١ .
- ٣٥ - أفاناسيف ، أ . ، « الرؤى الشعرية للسلاف تجاه الطبيعة » جـ ٣ ، موسكو ، ١٨٦٩ ، ص ٥٣٣ .
- ٣٦ - راجع الكتاب المقدس المعهد الجديد ، سفر رؤى يا يوحنا اللاهوتي ، الإصحاح ١٢ ، الآية ٩ .
- ٣٧ - انظر الترجمة العربية باختين و نصبايا الفن الإبداعي عند فسوفسكي ، سلسلة المائة كتاب ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حياة شرارة ، ص ٢١٦ .
- ٣٨ - الحديث من السكينة ورد في خطاب كتبه يولجاكوف عام ١٩٢٢ حيث يقول : بعد كل سنوات التجارب القاسية صرت أقدر السكينة فوق كل شيء . عن مجلة (فوبروس ليرتاتوري) موسكو ، عدد ١١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٦ .
- ٣٩ - كارين ستيبانين ، (هل يلزمنا الأدب) ، مجلة (موسكو) ، عدد ديسمبر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٢ .
- ٤٠ - لاتينينا ، أ . ، زين الناقوس : / لاصلاة في كتاب « الموقع » (مجموعة دراسات) ، (الإصدار الثالث) ، موسكو ، ١٩٩٠ ، ص ١٤٤ .
- ٤١ - تشوربيتين ، س . ، (الأدب الروسي بعد البيرسفويكا) مجلة زنانيا ، أكتوبر ، ١٩٩١ ، ص ٢٢٢ .
- ٤٢ - نوليوكوف ، فل . ، (العودة إلى العقل السليم) مجلة (زنانيا) موسكو ، يوليو ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٦ .
- ٤٣ - تشوربيتين ، س . ، من الفتنة لي كتاب « الموقع » (مرجع سابق) ص ٤٢٤ .
- ٤٤ - سيدروف ، ف . ، « حجر اختبار العلنية والديمقراطية » في كتاب « الموقع » (مرجع سابق) ، ص ١٧١ .
- ٤٥ - كونيائيف ، س . ، « صراع الأفكار » مجلة كوبان ، ١٩٨٩ ، عدد ٧ ، ص ٣ .
- ٤٦ - من تشوربيتين ، س . (مرجع سابق) ، ص ٢٢٠ .

الخروج ..

على الدوائر المفروضة

قراءة في شعر الشاعرة الإيرانية

فروغ فرخزاد

ابراهيم الدسوقي شتا

- ١ -

عندما أصبلت الشاعرة ديوانها الأول (سنة ١٩٥٢)، كانت فتاة في السابعة عشرة، تمتاز بجمرة زواج غير متكافئة في العمر رغبة في به للخلاص من بيت محكوم بوالد عسكري شديد الصرامة يطبق الأحكام العرفية حتى في بيته. وعلى المستوى العام، كانت إيران تمتاز بغيابها، ففي تلك السنة كانت حركة مصدق في ذروتها، وكان هناك آية الله كاشان وجماعة «فدائيين إسلام» وحزب «توده». كانت الحركة في فورتها. وجاءت الفتاة ذات السبعة عشر ربيعاً لتقول: باطل الأباطيل، الكل باطل. وصدمت مجتمعا صامداً شديداً بديوان زلزل المجتمع كما «زلزل الزواج أسس حياتها»^(١). وكانت تريد بديوانها هذا المسمى (أسيرة) أن تثار لأسرها ووجودها الهامشي في أخص ما يعتبره الرجال حقاً من حقوقهم وهو «المبادرة في الحب». وعندما خرجت فروغ عن الدائرة لم تفعل لكي تخرج منها إلا لأن جعلت من نفسها وهي الأنثى الطالبة المتحممة المتحدثة عن مغامراتها اللغوية بالتمعة واللذة التي تريد وتطارد وتظفر - كل ما فعلته أنها «قلبت» فن الغزل الفارسي المعتاد الذي يدور عادة حول طالب متذلل ومطلوب متذلل. الفرق الوحيد أن الطالب المتذلل هنا امرأة والمطلوب المتذلل رجل

لعل شاعرة في عصرنا لم تبلغ ما بلغته الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد (١٩٣٥ - ١٩٦٧) من شهرة داخل وطنها. وفي حياتها كانت أشعارها مفروضة على كل المستويات الاجتماعية والدينية، لكن نفس الشاعرة كانت موجودة في الثورة الإيرانية التي اشتعلت بعد وفاتها بعشر سنوات، وكانت أشعارها أكثر حضوراً من كل الشعراء الأحياء الذين شاركوا في الثورة بأشخاصهم وأشعارهم، وذلك لأن الإطار العام الذي كان شعرها يدور فيه هو الحرية. الحرية بكل مستوياتها: المستوى الشخصي، والمستوى العائلي، والمستوى السياسي في النهاية. وطوال حياتها القصيرة ظلت الشاعرة تلهث خلف ما كانت تظنه حرية. ومرحلة بعد مرحلة، وديواناً بعد ديوان، أخذت تصدم المجتمع من حولها وتتحدها، بل إن وجودها في حد ذاته كان نوعاً من التحدي؛ فهي أنثى في مجتمع شديد المحاصرة للأنثى. لكن هذه الأنثى الشابة الرقيقة الجميلة كانت تعتبر كل قصيدة من أشعارها رصاصة موجهة إلى «طوطم» من «طواطم» المجتمع.

ضخمه الحرمان ليجعل من هذه العلاقة فوق ما هي عليه بالفعل ، وعندما فهمت هذه الشاعرة أن حريتها كامنة في أن تختار وتبدل وتفخر بهذا ، لم تفارقها روح الاستبداد ، فهي مستبدة مع محبوبها أو إن شئت الدقة مع محبوبيها ، كأنها تريد أن تعوض قرونها ما ظنته استبداداً من الرجال . وهكذا من المحال أن نظفر في هذا الديوان الأول الذي صدر والحركة الوطنية في دور من أهم أدوارها - من المحال أن نظفر بإسقاطات وطنية أو رموز أو شطرة بيت واحدة يشتتم منها أن الشاعرة كانت تعيش في هذا البلد في هذه الحقة . كل مفهومها عن الحرية في هذا الديوان ، وفي الديوان الذي يليه وصدر بعد سنوات خس ، بعد أن انتهت كل شيء ونزل الوطنيون كلهم - أو من نجا منهم من الشقاق والنفي والاعتقال - إلى تحت الأرض ، ودان سكوت ثقيل وغريب على المجتمع الإيزاني وانتهت « كل الحريات » ، كانت الشاعرة لا تزال تفهم الحرية على أنها حرمة « النصف الأسفل » فهي لا تعتم لا بمصدق ولا بزمهدي ولا بكاشان ولا بالشاه ، كلهم نماذج من عالم الرجال ، عالم أبيها ومطلقها . إنها في ديوانها أسيرة للمنزل وأسيرة للتقاليد وأسيرة للمجتمع وأسيرة للطفل الذي أنجبته ، وفي « عبورها » كل هذه المدارس والمقبات ، تواجه « جدرا » (عنوان ديوانها الثاني « الجدار ») صلبا من داخلها أولا ثم مما يحيط بها ثانيا ، ومن ثم ففي هذه المرحلة لا نصادف إلا الأشعار التي تصرخ في طلب الآخر

« أريد

أضمه إلى صدرى

يلطف حول جسدى

يميطني بعنف بتلك السواعد القوية الدافئة » (١)

ولا يتركني رحادا في فراشى

أريد - وأسأف أريده . .

أريد في الظلام والوحدة . .

أريد بالبيكاه والقلق . .

أريد بالصبر والانتظار » (٢)

تراها حقا كانت تقصد ما تقول أو أنها كانت تختار أشبع الصور لكي يكون تحديثها لهذا المجتمع كاملا ؟ إنها لا تلتب أن تعبر عن ندمها لهذا « الإثم » الذي وقعت فيه

« لقد جئت متأخرا بعد أن ضاع حلال . . .

تأخرت . . .

وغرقت أنا في الإثم . .

ومن إعصار الملقة وسوء السمعة تجمدت وضعت بددا

كشمة » (٣)

وتعبر عن هذا الطريق الذي لا تلتفتا تذكرنا بأنها اختارته

بمحض رغبته بأنه قدر عليها وأنها مجرد « أسيرة »

« أفكر . .

أعلم أني لا أملك قدرة على مغادرة هذا القفص . . .

حتى إن أراد سجان . .

لم يعد في رفق أطير به » (٤)

وفي هذا التذبذب يمضى الديوان . .

إثم وندم وندم وإثم وتصرخ الشاعرة الندية ، كان المقصود

بكل هذه التبع هو إعلانها فحسب .

« ثانية . . .

ثانية في فراش أحضان . . .

راح غريب في النوم . . .

راح غريب في النوم » (٥)

أو تقول

« يا أيها الرجل يا خذعة جسدة . . .

تعال . .

تعال أضمك إلى صدرى المستمر نارا » (٦)

نعم . . الاعتراف والمجاهرة هي تمتعتها الحقيقية وليس بهم

أن تفعل ، وهل كان الشعراء من الرجال يعرفون كل أولئك

النسوة اللاتي تحدثوا عنهن في أشعارهم ، وبشكل مباشر تعبر

فروغ عن تمتعها بالإذاعة والنشر :

« أمضى حتى أعلن على الملأ سر هذه الرغبة المحرقة .

فأنا لا أستطيع أن أنسى أبدا تلك الرجل المقعم

بالشهوة » (٧)

« قالوا : تلك المرأة امرأة مجنونة . . .

فمنع من فيها القيلات بيسر . .

أجل ، لكن القيلة من بك . . .

تمنع شفى الميتة حيلة » (٨)

رقص الحمر الصافي في الكأس ..

وجسدي فوق فراش ناعم ارتعد ثملا على صدوه .

أذنت ..

ذنيا فياض اللمعة ..

إلى جوار جسد مرتعش شهوش^(١١) .

وعند صدور الديوان ، لم تكن في إيران همسة ترتفع ، وجاءت فروغ لتقول للناس ماذا ينبغي عليهم أن يفعلوا في الأيام السوداء ، ولتقول أيضا إنها تتغنى بالحياة مثل حافظ وأخيام ، وإنما تعيد إلى الوجود روح التمرد التي كانت موجودة في الشعر الفارسي . ومن ثم صدّرت ديوانها بفزلية لحافظ وبعض ربايعات الخيام . لكن قمة النعمة لا بد أن تقضى إلى الخوف من فواتها ، رد الفعل الموجود في أشعار كل من يتفنون باللمعة . إن هذه اللذة إلى زوال وإن الموت لها بالمرصاد ، ومن ثم نجد هذه النعمة نفسها في ديوان فروغ :

« لبتى كنت كالخريف .. لبتى كنت كالخريف ..

لبتى كنت كالخريف صامتة بأعنة للملل ..

تصفر أوراق أمان ..

تبرد شمس النظرة عندي ..

هب عاصفة الحزن فجأة في روحى ..

تصير دموي كالطر^(١٢) ..

وتصرخ ..

« لم تعد تمنحني

الدفع أيا العشق ..

يا شمساً متجمدة بالنجم ...

صدري صحراء البأس ...

ملك ..

ضقت حتى من العشق^(١٣) »

نعم « العشق نار تجمدت وهبط وانقطع » . وأغلب الظن أن الأنغام المكررة للمادة لم تعد تثير أحدا ، ولا بأس من بعض الإحساس بالملل حتى تجد نعمة جديدة ، وكما كان الزواج باعثا على الملل ، يبدو سجننا في رأي الشاعرة لأنها لم تجد لذاته كما جسديتها في خيالها . هكذا اكتشفت العشق ، ضخمت التجربة في خيالها ، فلما مارست لم تجد لها شيئا . كانت لذة البحث هي لا يوجد هي التي تؤرقها ، لا الوصول . إنها عاشقة طريقتي ،

وهكذا إن كان ثمة دهشة في أن يصدر الديوان الأول في هذا الوقت بالذات ، فقد صدر الديوان الثاني المسمى (الجدار) في موعده تماما . يقول أحد المحللين الإيرانيين : « كان جدار الحياة السياسية قد انقض ، ولم يعد الشعر السياسي مأمون العواقب ، وكل ما كان الشعراء يتحدثون عنه في الماضي الغريب أصبح ممنوعا ، كل شيء هذا وممكن ولم يعد إلا أن يشغل المرء بنفسه^(١٤) . جاز ، ومن المعقول أيضا أنه عندما تضع من أمة آمالها العليا لا يتبقى أمامها إلا كل ما هو ناب وسوقي وساقط ، ويظهر نوع من الأدب الذي يصغر الحرية في الفراش والعري ، النوع الوحيد من الحرية الذي يسمح به أحيانا في مجتمعاتنا ، والذي يعد أيضا نوعا من التراث الأدبي عندنا (في زمن بني أمية مثلا شاع الغزل ومغامرات العشاق وقصص الحب واقتحام الأخبية على طريقة : دههم يتعمرون ودعنا نتسل) . ومن ثم تبلغ فروغ في قصائد الديوان الثاني قمة أدب المعهر والفراش ، تقول - وأعد أن يكون هذا هو آخر ما أقدم من هذا الباب - فالقصيدة تعد أشهر قصائد الشعر الفارسي الحديث :

« أذنت ...

أذنت ذنيا فياض اللمعة ..

لي حضن كان مليئا بالدفع وبالنار ..

أذنت بين ساهدين كانا حارين حديدين محبرين ..

لي تلك الحلوة المظلمة الصامتة ، ونظرت إلى عينيه ..

عينيه الممتلئين بالأسرار ..

واهتز قلبي وهرت الرعدة قلقل في صدري

من رغبة عينيه الفياضين بالطلب ..

لي تلك الحلوة المظلمة الصامتة ..

فبت مرتعدة إلى جواره .

صبت شفتاه الشهوة فوق شفتي ... ؟

تحررت من هم القلب المجنون ..

وهمت بحبي في أذنيه .

أريدك يا حبي

أريدك يا حضنتا يمش في الروح

أريدك يا حبي المجنون

أشعلت الشهوة لها في عينيه ..

ومن ثم فمن أعظم لحظاتها الشعرية لحظات الملل التي تمتشق فيها المستحيل

« أنا زهرة ذابلة ... »

عيناي نبع متيس في صحراء الحزن ..

تسألي لقبة من الشمس ...

تسألي لسطرة من الطل « (١٤) » .

« وجوه أمام ناظري .. »

غريبة جدا ..

ويوبت فوقها دموع النجوم ..

والسجن وحلقات القيود التي تلمع ..

ثم الحديث عن لطف الإله الواحد ..

ولا علامة على النار من فوق الطور ..

ولا جواب من وراء هذا الباب المغلق « (١٥) » .

كل ما فعلته فروغ في قصيدتيها الطويلتين (عبودية) و (الوهمية) أنها طرحت أسئلة وقدمت صورا قتلت بحثا عند شعراء الفرس ، ولا تكاد تصل إلى صدق نيرة ناصر خسرو وعصمه ، أو إلى حدة ثورة عمر الخيام وجمال تعبسه ، أو قوة خيال حافظ وقوة تأثيره .

ومن هنا ، لم تواصل فروغ . فالذي كانت تهدف إليه لم يحدث ، ومن ثم تعود مرة ثانية إلى عالمها المفضل ، عالم العشق ، لكنها تبدأ في الإحساس بالآخرين وتوجه إليهم الحديث

« مع هذه الجماعة التي تتظاهر بالزهد .

أعلم أن الجدل صعب ..

مدني ومدينتك يا طفلي الجميل -

منذ فترة وهي وكر للشيطان ..

وسأني يوم سوف تطالع فيه بحسرة ، هذه الأنشودة

المقنعة بالألم ، وتحدث نفسك : كانت أمي « (١٦) »

وفي الديوان نفسه نجد إرهابا صاعدا لفروغ فيها بعد ؛ فروغ الناضجة التي تلدب في المجموع وتبكي على الحرية الضائعة في مجتمع مغلق ومقيد :

« أخيرا انتهى خط الطريق ..

وبلغت طريقا مغيرا ، كانت نظرك تسبقني ..

وفوق شفتي سلام حار والمدنية تغل في إناء الظهيرة ..

والشارع يحرق في ضوء الشمس ..

وتقدمي فوق الأسفلت الصامت -

كأنت تسبقني مرتعلة ..

كانت المنازل ذات لون مختلف ، مظلمة مغبرة ، والوجوه

وحين مخاطب فروغ نفسها وأحزانها وشعرها والطبيعة من حولها ، وتدخل مجالات تقليدية ، لا تجد الصدى المعتاد المحبب إلى نفسها ، فلا ضجة ولا ضجيج . فروغ تحقق ذاتها في « أن تصدم » ، واللعبة الجديدة في الحقل الأدبي لا تريد أن تفقد بريقها ، فلا بأس من صدمة جديدة ، ودائرة جديدة تحاول الخروج منها ، فإذا بها في ديوانها الثالث (المعيان) صدر سنة ١٩٥٧ وهي سنة تأسيس السافك (تعلن في صيغ خطابية ثوريتها وقردها على الدين ، وتصدر ديوانها بمقدمات مطولة من التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وشواهد من الشعر الفارسي الكلاسي ، أي أنها حاولت أن تقول إن هجومها على الدين متواصل في التراث الأدبي لإيران . والحقيقة أن سهم فروغ قد طاش هذه المرة ، لأنها ببساطة لم تقدم رؤية جديدة لإحادها ، والقضايا التي أثارها قتلت بحثا في التراث الأدبي الفارسي ، وبدلا من أن تخرج من دائرة المعتاد زجت بنفسها في دائرة التراث ، وبدلا من أن تنعم بشورة الأجنحة الدينية عليها ، كانت هذه الأجنحة في شغل شاغل عنها بمشاكل الدين الحى والصراع مع السلطة ونزول الدين إلى خضم المجتمع ، ولا يتم مقال ذرة بمشاكل الجبر والاختيار وما إليها . ثم إن الديوان وما يتضمنه من هجوم على الدين لم يكن يمثل شيئا إلى جوار ما تسعى السلطة لنشره بالفعل ، فكان فروغ قد التقت من حيث لا تدرك مع السلطة ، وهو ما كان كل شاعر أو مفكر إيراني يحرس على ألا يتهم به حتى إن كان غارقا فيه إلى أذنيه ، وأحسبت فروغ أن التقاد والناس يهزون لها أكتافهم قائلين : « وماذا في هذا ؟ » .

وبالرغم من أن أغلب الديوان بحث في الميافيزيقيات ، إلا أن هناك بعض الإشارات الاجتماعية والسياسية :

ثورية في عام الثورة . وفي الديوان تبلغ فروغ قمة سخريتها وهجائها الاجتماعي في قصيدتها « يا أرضاً مليئة بالدرر » ، وتقرب من هجائها السياسي ، والقصيدة تشبه منشورا ساخرا من كل ما تسرج له السلطة ومن مفهوميها عن الحضارة والتحديث ، وأساليب الإعلام في الترويج لها :

« انتصرت ..

سجلت نفسى ...

زيت نفسى باسم في بطاقة هوية ...

وتميز وجودى برقم ما ...

إذن لتحيّا ١٩٧٨ الصادرة من قسم « طهران ...

الحمد لله إذ استراح بالى تماما ...

في أحضان الوطن الأم الرؤوم ...

وثدى الماضي التليد الخمر بالفخار ...

وأناشد الحضارة والثقافة ... وعطنة سيادة القانون ...

آه ، الحمد لله ...

لقد استراح بالى تماما - أستطيع من الغد ، وبطشة

تامة ...

أن أستطيع نفسى لشمان وسبعين وسعامة دورة ...

على كرسي ويثر من القطيفة في جلسة لمناقشة ضمانات

المستقبل ...

أو حفل تكريم ...

لأننى أترأكل يوم مراد مجلة « الفن والعلم » ...

والملق والتناق ...

وأعلم أسلوب « الكتابة الصحيحة » .

لقد وضعت أولى خطواتى على ساحة الوجود ...

بين جوع الشعب البهامة .

وبالرغم من أنهم لا يجدون قوت يومهم ...

إلا أن أسامهم أقفا للرؤية واسما ومفتحة حدوده

الجغرافية في الواقع ...

شمالاً : الميدان الأخضر النضر المهد للإطلاق

الرصاص ...

وجنوباً : ميدان الإعدام القديم ...

وفي مناطه الزدحة يعلى إلى ميدان التوبخاته

وفي حى سمائه الخفية وطمأنينة أمه ...

بين الملامات كأرواح في الأغلل ...

والهبر تيس كمين حمياء ...

يخلو من الماء ومن أثر له .

ومر رجل يفتى في الطريق ...

امتلات أذنأى بعصته .

وقبة المسجد القديم الموهوبة ...

تشبه ألبالغا محطمة ، ومؤمن فوق التلثة يؤذن بصوت

حزين ...

وأطفال صرلا يجررون خلف الكلاب والحجارة في

أيديهم ، وضحكتم امرأة من خلف مشربية ، فاهلقت

الريح الأبواب لجملة .

ومن أفواء مداخل البيوت السوداء ...

كانت تلوح روائح القبور العطية ... ورجل أصم يسير

متوكئا على عصاه ...

كان يبدو مألوفاً على البعد^(١٧) .

أخيرا خرجت فروغ عن ذاتها ، ونظرت إلى مجتمعتها ، واستقرت هذه النظرة ست سنوات كاملة .

- ٢ -

بعد أكثر من ست سنوات من الصمت ، أصطلرت فروغ ديوانها الذى وضعها في طليعة حركة الشعر الفارسي الحر : ديوان (الميلاد الثانى) أو (الميلاد الجديد) ، ولدت شاعرة أصيلة شديدة الحساسية مدركة لرسالة الشعر هدايةً ونبوءةً ، نظرتها إلى ما حولها أكثر شغافية وعمقا . وكالمعادة قدّمت هذا الديوان بتصرّيجاتها عن تجاربها « الفنية هذه المرة » ونبذها ليدوايتها الثلاثة السابقة التى تعتبرها مقاومة يائسة بين مرحلتين من مراحل الحياة ، أو آخر أنفاس لإنسانٍ ما قبل أن ينمو ويصل إلى مرحلة الفكر^(١٨) .

والحقيقة التى تعبر عنها فروغ هنا معكوسة تماما ، ذلك أنها في ديوانها الأخير دخلت مرحلة التطبيق ، وكان الفكر في ديوانها الثلاثة الأولى الروح التطبيقية الموجهة في الديوان هى التى جعلت من بعض قصائده منشورات حقيقية وملصقات

من الصباح إلى الغروب ...

هناك ثمان وسبعون وستمائة من الأجساد المصيبة
القوية ..

مع ثمان وسبعين وستمائة ملاك ..

من الملائكة المخلوقة من التراب والطين ...

كلهم مشغولون بالدعابة للشروعات السكوت
والسكون» (١٩) .

اغسلني بشراب الحرج ..

زملني بحزير القبلات ، اطلبي في أعماق الليل
الممتدة ..

لا تتركني أبدا ..

لا تفصلني عن هدى الأنجم» (٢٠) .

عشق حقيقي ، إذن ، دفعها دفعا إلى تبني قضايا مجتمعا ،
يشمل كل الكون ، أو يتيق من مظاهر الحزن حولها .

« اسمع ..

هل تسمع صوت الظلمة ؟ كم أنظر إلى هذه السعادة
بدعشة ..

فأنا متعade على رأس ..

اسمع ..

هل تسمع صوت الظلمة ؟ شيء ما يحدث هدى
الليلة ..

الفرح غرق مضطرب ..

وفوق السقف الموشك أن بهار ..

سحب كشمسي جنازة ..

هل يمكن أن تسقط أمطار ؟ لحظة ..

ثم بعدها العدم» (٢١) .

مثل هذه الأحزان الميتافيزيقية ذات معنى في الأدب
الفارسي ، حيث يقال كل شيء دون أن تذكر وقائع أو أشياء
يعنيها

« أغنية حزينة ..

انطلقت كالدخان ..

من كل المدينة ..

وشكوى المدينة ، تكلمت كالدخان ..

فوق كل النوافذ - وطوال الليل ..

يهمز الحزن من الأغصان السوداء ..

يميز إنسان غيتانك ..

والجو يبري حق قصصه» (٢٢) .

وتتكرر اللفظة - فلم يعد يصفها مع حبسها سوى الغروب .

وكان تعليق نقاد السلطة : على كل من ير هذه القصيدة أن
يمسك أنفه ، إنها لم تجد في طهران سوى الحوارية المليئة برائحة
البول ، وكان ردّها : «هم يسكنون بأنوفهم . للشعر شكله
ولغته . لا أستطيع وأنا أتحدث عن حارة أن أصف المظور .
هذا: نضب واحتياج وخداع للنفس وللآخرين» (٢٣) .

إلحاحا: فروغ: بالآخرين . « غلبت على الديوان نغمة
الزئاء : ويكاد الديوان كله يكون سرية للأيام التي ولت ،
والطبيعة التي تموت ، والناس الذين يساقون نحو مصائر
مجهولة ، والعشق الذي ما عاد يحمل عندها نفس الأريج ، فهو
ككل شيء يموت ، لقد ولدت فروغ من جديد ، لكن في
مقبرة ، ويبدو بعد صمت السنوات الست أنها كانت تريد أن
تقول كلمتها ونمضى ، ولم يكن شيء قد تغير ، فلم يكن هناك
الجو الذي يسمح لها بالحديث بهذه اللفظة ، ولكن نذكر كم
تفهرت فروغ لتقرأ لها هذا الحبس الزيق .

انظر ..

كيف يسيل الحزن دموعا من عيني ..

كم أشبه ظلا سدهوشا سقط أسيرا في أيدي

الشمس؟ ..

انظر ..

كل وجوه يتهدم ، يجلبن لب النار ..

يحملني حتى الأوج ..

يستقلني في الشرك ..

انظر ..

كل سمائي فلا شيئا ..

والآن وقد بلغنا الأوج ..

« نحن في الليل أم في النهار ؟ ..

لا يا حبيبي . في غروب أبدي ..

مرروق حمامتين في الرياح كتابوين أبيطين ، وباصوات

من بعد في تلك الصحراء الغريبة ، وأهية مضطربة ..

كهروب الريح - ينهى أن تقول شيئا ..

ينهى أن تقول شيئا ، قلبي يتمنى أن يتوحد

بالظلمة ^(٢٤) .

وفي خلال هذه الظلمة ترى مجتمعا ، مجتمعاً من الخثالة وأشباه
البشر :

« إنني أفكر ..

لا بد أن كل النجوم ..

قد رحلت إلى سماء ضائعة ..

والمنية كم هي ساكنة صامتة ..

إنني طوال سيري ..

لا أنسى بأحد ..

إلا أجمع من التماثيل الفاحشة ..

وعند من الكتاسين ..

تفوح منهم رائحة الفجامة والدخان ، ومتسكعين متعيين

مقلين بالناس ..

وهل أتم يا من أخطيتم مسحاتكم ..

خلف نقاب الحياة المحزون لا تفكرون أحيانا في هذه

الحقيقة المؤلمة ..

أن أحياء اليوم ليسوا إلا خثالة أحياء ..

وكان يطفل في أول يسمته انقلب إلى شيخ ..

والقلب هذا اللوح المخدوش الذي لعبت الأيدي في

خطوطه الأصيلة لن يمس بالثقة بعد في كونه حجرا - ربما

يسبب الإدمان ..

واستهلاك المسكنات المستعر . جرت الميول الطامسة

والإنسانية إلى كارثة الزوال ..

وربما نقيت الروح إلى ركن في جزيرة عالية ، وربما أجلم

باصوات الغضب - إذن فهو أولاء المشاة الذين يتوكلون

بأنه على رماحهم الحشبية هم أولاء الفرسان الذين كانوا

يسابقون الريح ؟ وهو أولاء الجندب النحل الذي يذمتون

الأنيون ..

هم نفس أولاء العارفين الأطهار الذين كانوا يجلفون في

سموات الفكر ؟ إذن حقيقة أن الإنسان لم يعد في انتظار

خلص آخر ..

والفتيات العاشقات ...

يلزمهن الطويلة اللاتي يطرزن بها قد مزقن عيونهن

سريعة التصديق ؟ ..

صعب بالفعل أن يصدق أحد أن الشاعرة التي كتبت

« أذنبت ذنبا فياضا بالتمعة » هي نفسها كاتبة هذه الأشعار .

لكنه سحر الناس وخروج فروغ من دائرة ذاتها إلى دائرة

الناس . إنها تعبر عن ثقلتها هذه بأنها موت :

« أنا ...

أنا لم أكن قط ..

شيئا سوى بالونة خفيفة متشردة ..

فوق سفوف السعوات الملوثة بالضباب ..

وعشقي وسيل وكراهقي وألبي ..

مضغها فأر اسمه الموت ..

في خربة القبر الليلية ..

الحق معكم ..

فلا يمكن بعد موت أن أجروعل النظر في المرأة ..

وإلى هذا الحد مت ..

حتى إن أي شيء ..

لن يثبت موتي فيها بعد ^(٢٥) .

— ٣ —

ماذا ينتهي بعد الموت ؟ انهيار كل وجزئي في العالم من

حولها ، وفي الفصائل الغليظة التي كتبتها فروغ بعد ديوان

(الميلاد الجديد) ، لا شيء إلا التنبؤ بالانهيار التام . وفي

أسلوب ديني شبيه برؤى القديس يوحنا المرحبة تنبأ فروغ

بانهيار العالم ككل :

« حينذاك ..

بردت الشمس وذهبت البركة عن الأرضين - جفت

الأشجار في الروع ..

وجفت الأسماك في البحار ..

والتراب ..

سوداء - والناس ..
 جوع الناس الساقطة ..
 قد صاروا موق القلب أسرى الدهشة والبهت ...
 يعضون من خربة إلى خربة تحت أثقال أجسادهم
 المشثومة ...
 والحيل المؤلم للجرم ...
 يتورم في أكفهم ..
 وبين الحين والحين تأث شرذمة ..
 تهدم هذا المجتمع الميت ..
 وتكسار ...
 ويمزق الرجال حلقو بعضهم بالمدى .
 وفي فراش من الدم ..
 يضاجعون صبايا غير بالغات - ربما حتى الآن ...
 خلف الميون الموطومة في عمق هذا الوجود ..
 قد بقي شيء ما نصف حتى ..
 نصف مشوش ..
 يريد في سميته الذي لا رفق فيه أن يؤمن بظهر أصوات
 الماء ...
 ربما ، لكن ..
 أي خلاه لا آخر له ..
 فقد ماتت الشمس ..
 ولم يعلم أحد ..
 أن اسم تلك الحمامة الحزينة التي هربت من القلوب هو
 الإيمان - آه يا صوت السجين ..
 ألن تحفر شكوى بأسك أبدا ..
 في جزء من أجزاء هذا الليل الكريه ..
 ثوبا نحو النور ..
 آه يا صوت السجين ..
 يا آخر صوت في الأصوات (٣٣) .

لم يعد يقبل الموت يذفنون فيه ..
 والليل في كل التوالد الشاحبة ..
 مثل صورة باعثة ..
 دائما في تكلمس وطنيان ..
 والطرق تستمر في قلب الظلمة - لم يعد أحد يفكر في
 العشق ..
 لم يعد أحد يفكر في النصر ..
 لم يعد أحد قط - يفكر في شيء قط - في أغوار
 الوحدة ..
 قدم البعث إلى العالم ..
 وطقف الدم بفوح يعطن الأفيون ..
 والنساء الحوامل وضمن أطفالا بلا رؤوس ..
 والمهاد خجلا بجأت إلى التبور .. أية أيام مرة
 وسوداء ..
 فالخير قد جندل قوة النبوة العجيبة ..
 والأنبياء الجياح المقلدون ..
 هربوا من المواعيد الإكلية ..
 والحملان الضالة ..
 لم تعد يمد تسمع أصوات الرعاة تناديا في سديم المهامه -
 وفي أمين المرايا ..
 كانت الحركات والألوان والصور تنمكس مقلوبة ...
 ولحق رؤوس المهرجين الأرادل ووجوه المنومسات
 الوثقة ...
 هالة مقدسة نورانية ..
 أخذت تشتمل كمظلة - ومستنقعات الكحول بأبخرتها
 الحامضة المسومة ..
 أخذت تحرق جوع المفكرين الجاملين ..
 إلى أصماقتها ..
 والجردان السميكة ..
 أغلقت في الخزائن القديمة ..
 تخضع أوراق الكتب .. ماتت الشمس ..
 ماتت الشمس ..
 وغدا سيكون لها في أنعان الأطفال مفهوم أصم ضائع ..
 وفي كراسيهم ..
 سوف يصورون فزابة هذا اللفظ القديم بيقظة خليقة

أكان يمكن هذه الرؤية لمجتمعها ومسيره أن تمر ؟ ومع ذلك
 فقد مرت . لحل الصور التجريبية التي كانت تحتويها قد حتمها ،
 ولم تحرك السلطة ساكناً مفضلة ألا تقف في
 مواجهة صريحة مع شاعرة فتدفع عامة الناس إلى فهم
 ما لا يفهمونه من لغة الشعر المعقدة . لكن فروغ لم تسكت ،

وكأنما حكمت على نفسها بالموت حقيقة لا مجازاً ، وكم كانت خيبة السلطة كبيرة عندما أدركت أن السلاح الذي شاركت في صقله قد انقلب عليها^(٣٧) . وكانت الدائرة الأخيرة التي تخرج منها فروغ : دائرة المبالاة السياسية ، فتقدم في قصيدتها (لطف قلبي على الحديقة) الترجمة العملية لأفكار قصيدتها السابقة (أيام أرضية) ولتلف بسيف شعرها متمنية موتاً صوفياً لا في أحضان المحبوب بل في أحضان الناس .

ولا يفكر أحد في الورود . . .

ولا يهتم أحد بالأسماك . . .

ولا يريد أحد أن يصدق . . .

أن الحديقة قوت . . .

وأن قلب الحديقة قد تورم تحت الشمس . . .

وأن ذهن الحديقة ويهدوء شديد . . .

في سبيله إلى نسيان ذكريات الحضرة . . .

وكان مشاعر الحديقة شيء مجرد قد اهترأ في ركن من

الحديقة . . .

باحة منزلنا وحيدة . . .

باحة منزلنا تتأهب . . .

في انتظار مطر مجهول . . .

وحوض منزلنا عالٍ . . .

والنجوم الصغيرة الفجة تسقط على الأرض من ارتفاع

الأشجار . . .

ومن بين التوالد الباهتة لمنازل الأسماك . . .

يأتى في الليل رنين سماعة . . .

باحة منزلنا وحيدة - أبى يقول : لم يعد في وسعي

شيء . . .

لم يعد شيء في وسعي . . .

لقد حملت مسئوليتي . . .

وقمت بعمل . . .

وهو في حجرته من الصباح إلى الغروب يقرأ إما في

الشاهنامة أو ناسخ التواريخ ، أبى يقول لأبى : وماذا في

أن تكون الحديقة موجودة أو لا تكون . . .

إن معاشي يكفى - وأبى طوال حياته ، فسرشت

سجاداتها . . .

على أعتاب الخوف من الجميع . . .

وفي أحماق كل شيء . . .

تقتضى آثار مصيبة ما . . .

وتظن أن كفر نيات ما . . .

قد دنس كل الحديقة . . .

وأبى مذنب بالطبيعة ، تقوم برقية كل الورود . . .

وكل الأسماك . . .

وتقوم برقية نفسها . . .

أبى في انتظار المهدي ، والمائدة التي سوف تنزل من

السياء - وأبى يقول : إن الحديقة مقبرة . . .

ويسخر من ذبول النبات . . .

ويغص جثث الأسماك . . .

التي تتحول تحت جلد الماء المريض إلى ذرات فاسدة . . .

وأبى مدمن فلسفة . . .

ويرى أن شفاء الحديقة في هدمها تماماً . . .

وهو يسكر . . .

ويضرب الأبواب والجدران بقبضته . . .

وهو مؤلم جداً ومحبط ويأس . . .

ويجعل يأسه معه إلى الشوارع والأسواق . . .

مثل بطاقة هويته ومفكرته ومنذله وولاعته وقلمه . . .

ويأسه تافه إلى درجة أنه يضيغ كل ليلة في زحمة حان -

وأخفى التي كانت عاشقة للورود . . .

وكانت تجرح لها بنجرها عندما تقربها أبى . . .

وأحياناً كانت تدعو أسرة الأسماك إلى وليمة من الحلوى

والشمس . . .

منزها الآن في الطرف الآخر للمدينة . . .

وهي في منزلها الصناعي . . .

ذي الأسماك الحمراء الصناعية . . .

وتحت أغصان أشجار التفاح الصناعية . . .

تؤلف أغاني صناعية . . .

وتضع أطفالاً طليعيين . . .

إنها عندما تأتى لزيارتنا وتتلوث أطراف تنورتها من لفر

حديقتنا . . .

تأخذ حمام كلوتينا . . .

وعندما تأتى إلينا . . .

تكون دائما حبل - باحة منزلنا وحيدة ...
ومن خلف الأبواب طوال النهار تبيت أصوات
التحطم ...
والانفجار ...
وجيراننا يزرعون في حدائقهم بدلا من الورود ...
البنادق والمدافع الرشاشة ...
جيراننا يمشون دائما أحواضهم المصنوعة من
القباش ...
والأحواض
حتى دون أن تعلم ..
مخازن سرية للبارود ..
وأطفال شارعنا يملأون حقائبهم المدرسية بالقتابل
الصغيرة
باحة منزلنا في دوار - أنى أخشى زمنا ..
أفقد فيه قلبي ...
إنى أخشى مجرد تصور حيث هذه الأيدي ...
وأخشى مجرد تجرد غرابية هذه الصور ..
إنى وحيدة مثل تلميذ ...
يجب وحده درس الهندسة ...
وأفكر : ينبغي أن تحمل الحديقة إلى المستشفى ...
وأفكر وأفكر ...
وللب الحديقة قد تورم تحت الشمس ...
وذعن الحديقة ..
في هدوء شديد ..
في سبيله إلى نسيان الحفرة (٢٨).

لكن فروغ لم تفقد قلبها قط ، وفي مرحلة البراءة
والنبوءات ، كانت دائما بشغافية قلب تتبأ بما سوف يحدث ،
كانت تسخر من أمها التي تنتظر المهدي . لكنها في أخطر
قصائدها على الإطلاق لم تفعل سوى أن تتبأ بظهور مهدي من
نوع جديد . وكم تطورت الشاعرة التي كانت تعانق موتها .
ولنتظر إلى البراءة والإيمان معا في قصيدتها (شخص لا يشبه
أحدا) :

« رأيت أن شخصا سوف يأتي ...
رأيت في النوم نجمة حمراء (٢٩) »

أطار الله جفني حتى ..
وطردني من الدنيا ..
وأصابني بالعمى ..
إن كنت أكتب ..
لقد رأيت في النوم هذه النجمة الحمراء ...
ولم أكن قائمة .
سيأتي شخص ..
سيأتي شخص
شخص آخر ، شخص أفضل ..
شخص لا يشبه أحدا ..
ليس كأي ...
ليس إنسياً ، ليس مثل يميني ...
ليس مثل أُمي ...
شخص يشبه من ينبغي أن يكون ..
أطول قامته من أشجار منزل المعمام ..
ووجهه أسطع نورا من وجه إمام الزمان ..
ولا يخاف حتى من أخ سيد جواد الذي ذهب وليس ثياب
المسكرة ...
ولا يخاف حتى من سيد جواد نفسه الذي يملك كل
حجرات منزلنا ..
واسمه كما تنذبه أُمي في أول صلاتها وفي آخرها ...
يا أقمى القضاة وبا حاجة الحاجات ...
وهو يستطيع أن يقرأ كل الكلمات الصعبة في كتاب السنة
الثالثة بعين مخمضة ...
ويستطيع أن يطرخ الألف من العشرين مليون ...
ويستطيع أن يشتري كل ما يلزمه من متجر سيد جواد
نسبة ...
ويستطيع أن يقوم بعمل ما ..
يجعل لية اسم الله الحفراء كالفجر ..
لوق سياه مسجد « مفتاحيان » تقيء ثانية ..
آه ..
ما أجل البؤس .. ما أجل البؤس ..
وكم أُمي ..
أن يملك يميني دراجة ذات أربع عجلات ..
ومصباحا غازيا ..

- وكم أغنى أن أركب دراجة يحمي ..
بين ثمار البطيخ والخربوز ..
وأدور حول ميدان المحمدية ..
آه ...
ما أجل الدوران حول ميدان المحمدية ...
وما أجل النوم فوق السطح ...
وما أجل الذهاب إلى الحديقة القومية ...
وما ألد طعم البيسبي ...
وما أجل دخول سنيها فردين ..
وكم أسعد أنا ببله الأشياء ...
وكم أغنى ..
أن أشهد جدائل ابنة سيد جواد - لماذا أنا صغيرة
هكذا ؟ ..
لماذا أتوه في الشوارع ؟ ولأن وهوليس صغيرا لا يتوه في
الشوارع ؟
لماذا لا يقوم بعمل يقرب عني هذا الشخص الذي زارني
في النوم ؟ - وسكان حي المذبح ..
وحق تراب حدائقهم من الدم ..
ولمياء في أحواضهم دم ..
ونعال أحديتهم دم ..
لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ -
سيأتي شخص ما ..
سيأتي شخص ما ..
شخص معنا بقلبه ..
معنا بنفسه ..
معنا بصوته ..
شخص لا ينبغي أن يقاوم أحد مجيئه ...
أو يهبط عليه ..
ويلقى به في السجن ..
شخص ربي يحمي تحت الأشجار المعجوز ..
ويوما بعد يوم ..
يكبر وينمو ..
شخص يأتي ..
من المطر ..
من صوت تساقط المطر ، من بين حفيف الزهور ..
- من سماء ميدان التوينخانه ...
وبعد الموالد ..
ويقسم الخبز ..
ويقسم البيسبي ...
ويقسم الحديقة القومية ...
ويقسم دوام السعال الأسود ...
ويقسم الأماكن في المدارس ...
والأماكن في المستشفيات ...
ويقسم الأحذية البلاستيك ذوات الرقاب ...
ويقسم سنيها فردين ..
ويقسم أشجار منزل سيد جواد ..
ويقسم كل ما عيه الطبيعة ...
ويعطينا أيضا نصيبنا (٣١) .
- كان من المحال أن تتوّن فروغ موهبتها . تقول في حديث
لها :
- « من الصباح وحتى الليل ..
حيثما أنظر أرى شيئا يتفجر ..
وعندما أريد أن أكتب الشعر لا أستطيع أن أخون
نفسى » (٣٢)
- وأثبتت فروغ أن الفنان الحقيقي لا يمسأله السلطة
حتى إن كانت قد شاركت بالطبع في صنعه . وبعد قصيدة
الرؤيا ، أمرت أن تصمت ، وأن تعود إلى أشعارها التي خلقت
شهريتها ، فكان جوابها بأخر قصيدة كتبها (الصوت هو الذي
يبقى فقط) :
- « لماذا أتوقف ؟ لماذا ..
لقد ذهبت الطيور تبحث عن الماء ..
والأفق عمودي والأفق عمودي ...
والحركة حركة نافورات ...
وفي حلود الرؤية تدور كواكب نورانية ...
وفي مستوى الارتفاع ..
تكرر الأرض ..
والهطبات الهوائية تتحول إلى فجوات للربط ..
والنهار منبسطة .. لا يحتويه خيال دود الصحف

- الضيق
لماذا أتوقف ؟ ..
إن الطريق يمر من بين شعيرات الحياة الدموية ..
وطيبة جو سقيفة رحم العمر ..
سوف تقتل الخلايا الفاسدة ..
وفي محيط فضاء الطلوع الكيميائي ...
الصوت فحسب ..
الصوت فحسب هو الذي يجذب ذرات الزمان ..
فلماذا أتوقف ؟ - ماذا يمكن للمستمتع أن يكون ..
ماذا يكون المستمتع إلا مكانا لتوالد حشرات الفساد ..
والجثث المتفتنة تسجل أفكار لئلاجة الموت ..
والخصى ..
في الظلمة أخفى فقدانه الرجولة ..
والصرصار ..
آه من الصرصار عندما يتحدث ..
فلماذا أتوقف ؟ عون الحروف الرصاصية حيث ..
عون الحروف الرصاصية لن يخلص فكرة حق ..
أنا من سلالة الأشجار ..
يصيبني تنفس الهواء الراكد بالملل ، وقد نصحني الطائر
الذي مات ..
بأن أظل محتفظة بفكرة الطيران ..
وفي النهاية فإن كل القوى تتوحد ..
أجل تتوحد بأصل الشمس المهيبة والانصباب في شعور
النور ...
وطبيعي أن الطواحين الهوائية قد اهترأت ؛
فلماذا أتوقف ؟ إنني أضع سنابل القمح الغضة تحت
لثتي ..
وأرضعها - الصوت ..
الصوت ..
الصوت ..
الصوت فحسب ..
صوت ميل العشب الأولي إلى النمو ...
- صوت الرغبة الشفافة للماء في الجريان ...
صوت انبهار نور نجمة على جدار التراب المالح ..
صوت انعقاد نقطة المعنى ..
وانبساط الدهن المشترك للعش - الصوت ...
الصوت ..
الصوت فحسب ..
هو الذي يبقى ..
في موطن الأرقام ..
ومعايير التنظيم ..
دوما دارت حول مدار الصفر ..
فلماذا أتوقف ؟ أنا بمثابة لأوامر العناصر الأربعة ...
وأمر تدوين لائحة قلبى ..
ليس من شأن حكومة العميان المحلية ..
وأى شأن لي ..
بعواء طويل وحشى ..
في قضيب حيوان ...
وأى شأن لي بالحركة الحظيرة لدودة في خلاه قطعة من
اللحم ؟ لقد ألزمتي نسل الزهور الدموية بالمشي ...
نسل الزهور الدموية ..
هل تفهمون ؟ (٣٦)
- لكن الأرقام وحكومة العميان المحلية والخصيان لم يتركوا
فروغ لحياتها الجديدة بعيدا عن الحركات الحظيرة لدودة في خلاه
لحم ، ولعلمهم كانوا يترصدون حركاتها والشوارع التي تمشي
فيها ومواعيدها ، ويتفوقون مع سائق الشاحنة التي دهستها ذات
عصر بينما كانت تكتب ؛
- « لن يقدمنى أحد إلى الشمس ...
ولن يعملني أحد إلى وليمة المعصاير ...
فلتحفظ الطيران ...
فالطائر موثق على الموت » (٣٧)

الهوامش :

- ١ - من خطاب موجه من فروغ إلى صديقه الفصاح الإيراني إبراهيم گلستان . في الكتاب التذكاري جلودانه فروغ ص ١٤ .
- ٢ - ديوان (أسير) ط ٩ ص ١٢ .
- ٣ - الديوان نفسه ص ١٣ .
- ٤ - ديوان (أسير) ص ٣١ .
- ٥ - أسير : ٣٤ .
- ٦ - أسير : ٤٠ .
- ٧ - أسير : ص ٤٥ .
- ٨ - أسير : ص ٩٩ .
- ٩ - أسير : ١١٦ .
- ١٠ - من دراسة لصدر الدين آقاي في مجلة سيد وسياه ٢٩ بهمن ١٣٤٥ هـ . ش .
- ١١ - ديوان : ديوار : الجندار ط ١٣٥٤٦ هـ . ش . ص ص ١٣ - ١٥ .
- ١٢ - ديوار : ص ص ٣٩ - ٤٠ .
- ١٣ - ديوار : ص ٩٢ .
- ١٤ - ديوار : ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ١٥ - عصيان : ط ٤ تيران ١٣٤٨ هـ . ش . ص ص ٩٧ - ٩٨ .
- ١٦ - عصيان : ص ٦٠ .
- ١٧ - عصيان : ص ص ٩٧ - ٩٨ .
- ١٨ - من أحاديثها لمجلة « آرش » صيف ١٣٤٣ ش .
- ١٩ - ديوان : تولدی دیگر : ط ٣ تيران ١٣٥٣ هـ . ش . ١٤٨ - ١٥٦ .
- ٢٠ - من أحاديث مجلة آرش التي سبق ذكرها .
- ٢١ - تولدی دیگر ص ص ٢٠ - ٢٣ .
- ٢٢ - تولدی دیگر : ٣٠ - ٣١ .
- ٢٣ - تولدی دیگر : ٤٠ - ٤٣ .
- ٢٤ - تولدی دیگر : ٨٧ - ٨٨ .
- ٢٥ - تولدی دیگر : ١١٠ - ١١٣ .
- ٢٦ - القصيدة منشورة في ط ٣ من تولدی دیگر ص ص ٩٨ - ١٠٥ وإن كانت ترجع إلى مرحلة لاحقة من حياتها .
- ٢٧ - لم أتناول قصيدة (فلنؤمن في بداية فصل البرد) لأنها منشورة في كتابي الشعر الفارسي الحديث . الحية العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
- ٢٨ - من ديوان فروغ الرابع الذي نشر بعد وفاتها . إيمان بياوريم در آغاز فصل سرد - تيران ١٣٥٣ هـ . ش . ص ص ٥١ - ٦٠ .
- ٢٩ - النجمة الحمراء في الآثار الصوفية الفارسية علامة على ميلاد النبي أو الولي ولا علاقة لها بالنجمة إياها . انظر : مثنوي مولانا جلال الدين الرومي ، الكتاب الثالث ، ترجمه وشرحه إبراهيم الدسوقي شتا - الزهراء للإعلام العربي - ١٩٩٢ - ص ٤١٢ .
- ٣٠ - القصيدة من ديوان : . إيمان بياوريم ص ص ٦٤ - ٧٧ .
- ٣١ - من أحاديث فروغ في مجلة آرش صيف ١٣٤٣ ش .
- ٣٢ - من ديوان : إيمان بياوريم ص ص ٧٦ - ٨١ .
- ٣٣ - ما تبقى من آخر قصيدة كانت نكتتها ونشرت تحت عنوان : « دلم گرفته » ص ٨٦ من ديوان : إيمان بياوريم .

من واقع معاشة الجنون عن الحرية والإبداع :

مستويات توجه حركية الوجود

بين حالات الجنون
والإبداع والعادية

يحيى الرخاوى

أحسب أنه بتقديم هذا الفرض الرابع من الحرية والإبداع، تكون قد تكاملت أبعاد مشروع نظرية مصرية عن الإبداع ، تتجاوز مسألة الإنتاج الإبداعي إلى إبداع الحياة ، وتربط ما بين الفرائز (المدون فابجنس) والبيولوجى (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع) والجدلية (جدلية الجنون والإبداع) ومستويات توجه الحركية (الحرية) بما تشمل من دوافع وتنشيط وتحميد وطبيعة علاقات وموضوعية وغائية .

وهذا المدخل من منطلق الحرية ليس جديدا تماما بالنسبة للفروض السابقة ، فهو يربط بينها ، إلا أنه يضيف تحديد أبعاد مزيدة فيما يتعلق بالحركية ، ومجالات المنظومات المتوازية والمتواصلة ، والمستقلة ، ومعان المرونة ، والتوجه ، وضرورة الاعنادية المعلقة والمرحلية ، ومستويات الوعى وتحميده ، ومستويات الاختيار ، وموضوعية البدع وواقعيتها ، وإعادة تأكيد مفهومات « العادية » و«الجنون» و«الإبداع» ، من حيث هى حالات متناوبة فى الحياة العادية لكل البشر ، بدلا من تصنيف البشر أساسا ، وربما تماما ، إلى عاى ومبدع ومجنون .

١ - عود على بدء :

أتحرك فيها بصعوبة حتى لا أكاد أخرج منها ، (لا أستطيع ، ولا أريد) . وقد حاولت تحديد الموقع اللغى الخاصة فى كل مرة دعتنى هذه المجلة الغراء للإسهام بما ترى ، حدث ذلك منذ البداية فى دراسة (إشكالية العلوم النفسية والنقد

أحسب - ابتداءً - أن على أن أعدد موقعى هذه المرة ، أكثر من كل مرة . ذلك أنى أكتب فى منطقة (/ من منطقة)

التصاعدة، وأن موقف المبدع من المادة الأولية، ونتائج التمتع، وتكتيف الزمن، هي ما يحدد مسار هذه المادة وأملها من حيث نوع الإبداع ومستواه، وانتهت إلى إلغاء تقسيم الناس ما بين عادي ومبدع، ويجنون، ليحل محل هذا التقسيم النظر إلى كل فرد باعتباره حالة متناوب عليها الحالات الثلاث: حالة الإبداع، وحالة الجنون، وحالة العادية بدرجات مختلفة، وفي أطوار متلاحقة، ظاهرة وباطنة، منتظمة وغير منتظمة، وتصورت بذلك أنني فضضت الاشتباك بين حتم الإبداع للشخص العادي من خلال الإيقاع الحيوي اليومي، وبين تَقَرُّد أشخاص بذاتهم - وهم قلة بالضرورة - أن يكونوا المبدعين دون سواهم، حيث تكون المحصلة النهائية لكل فرد هي نتائج موقفه من أطوار نبضه، وتحمله الوعى ببجده واختيار نوع مسار حركيته. وفي محاولة الوفاق بين فرض الإيقاع وفرض الجدلية، ذكرت تحديدًا: «إنه لا ينبغي أيضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابية الإيقاع الحيوي تضمنان أي ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية، ومسئولية الرؤية، وأرضية التركيب الشخصي؛ ذلك أن النطاق التنشيط، بل السعى إلى استثارته، والمشاركة في توجيهه، ثم تحمل مسؤولية الرعى به، والحيلولة دون إبطائه، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تمهده فصله، فرفض إرضائه، والنهوض بقلبه، فاكتشاف نقصه وحوار نقده - كل ذلك وغيره هو وظيفة «الترجحة الإبداعي الإرادي الفردى لكل مبدع على حدة».

وهذه النقطة من أهم مدخل هذه الدراسة عن الحرية. وفي فرض سابق عن هذا وذاك^(٢)، وإن ظهرت صورته المعدلة المعقب عليها من جديد، عن «طاقة المدون وحركية الإبداع»^(٣)، كان المدخل إلى الإبداع من خلال إعادة النظر في دور غريزة المدون في فعل الإبداع خاصة. وبعد مراجعة مفهوم المدون والكشف عن جوانبه الإيجابية، أثبت دوره في استيعاب هذه الغريزة للسمو بها (وليس للتساقط عنها) في عمليات الإبداع الأخطر والأعمق (والذى أسميته الإبداع الخالق) تمييزًا له عن الإبداع الأقل قلقًا واختراقًا بما أسميته الإبداع التواصلى (أو الإبداع الموهبة) الذى تقوم غريزة الجنس باحتوائه والتعير عنه.

الأدي^(١)، حيث حاولت تحديد كلمة «نفسية» إذ تضاف إلى الأمراض أو الطب أو التحليل أو النقد، فالطب النفسى غير علم النفس غير علم السلوك غير التحليل النفسى، فأين يقع النقد النفسى؟ وإلى من من هؤلاء ينتسب على وجه التحديد؟ وقد أردت - إذ ذاك - أن أبين أن النقد النفسى، رغم اسمه، لا يمكن - فى النهاية - إلا أن ينسب إلى متعاطيه شخصيا - بكل ما هو - حتى لو استعمل لغة نفسية بذاتها، وذلك من خلال انتقاداته ودفاعاته وإلغائه المرجعى ومدرسته الفكرية جميعا.

ثم وضحت فى الدراسة التالية عن (الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع)^(٢) ماهية البيولوجى إذ هو حياة قبل أن يكون مادة حسية وكيمياء، ومن هذا المنطلق يبتدئ علاقة هذا البيولوجى حالة كونه إيقاعا حيويا فى عالم لايسر إلا من خلال ملته وبسطه، بدءا من التفاعل الكيميائى حتى دورات الكون التى نعلمها واتى لنعلمها، وربطت ذلك بعملية الإبداع التى تحتاج إلى كلا الطورين (الماء والبسط) لتتم عند الشخص العادى والمبدع على حد سواء، وكان أصعب معارضته هنا هو تأكيد أننا كلنا - بلا استثناء - نبدع بوصفنا بشرا نبض، ولكننا نخلف فى لغة الإبداع ونتاجه وطول زمنه: هل النتائج هو إبداع مشكل فى رموز معلنة، أم هو غوغو ذاتى أم هو تطور نوعى.

وقد أثار هذا الفرض حفيظة بعض المبدعين الذين يفضلون أن يتميزوا عن العادى، كما طلب منى ناقد متميز أن أزيد لها شرحا وتفصيلا فى أحوال لاحقة لشدة غرايتها وجدتها، بعد أن ألمح أن هذه الدراسة اثبتت من لحظة جنون خاص. ثم جاءت الدراسة عن (جدلية الجنون والإبداع)^(٣) فأتاحت لى أن أبين ابتداء ذلك الخلط الذى ينشأ من استعمال كلمة جنون وهكذا من النقد والأبداء والدارسين على حد سواء، كما أشارت إلى أن الأطباء لم يستقروا على مضمونها لدرجة أنهم حذفوها من لغتهم، أو كادوا، ليستبدلوا بها أوصافا سلوكية ليس لها أغوار ولا أبعاد، وأكد أقول ولا فائدة (إلا تواصل زائف)، وإن كانت المعالم السلوكية شديدة التحديد.

وقد ربطت ما بين هذين الفرضين بما يمكن أن يكون بداية هذه الدراسة عن الحرية، حيث يثبت أن مستويات الجلد

٢ - منطلق وطبيعة هذه الدراسة :

علاقة الحرية بالإبداع هي جزء لا يتجزأ من مهنتي ووجودي شخصيا ، وأنا لا أكاد أستطيع الفصل - للأسف - بين مهنتي ووجودي بمختلف صوره ، وخاصة حالة كوني أخلق وصي وصى البشر العرايا (إلا من فطرتهم النافية الراضة المتناثرة المتململة = الجنون) الذين يشاركونني مازي حواي / حياتنا .

فأنا أكتب إذن هذه المرة بصفتي معايشاً لوعي الجنون ، في مرضاي ومعهم ، وفي نفسي ، من خلاهم ، وبهم . وقد تساملت وأتساءلت دائماً عن أولئك الذين يكتبون عن الجنون^(١) دون أن يكون قد أتيتهم لهم الفرص الكافية لمعايشته ، خاصة أولئك الذين كتبوا عن الجانب الإيجابي له ، وافترضت دائماً أنهم لابد أن يكونوا قد عاشوا جنونهم الخاص بطريقة رائعة متميزة . ودائماً أتصور أن مهنتي قد أتاحت لي فرصة أكبر وأرحب لمعيشة الجنون في الداخل والخارج على حد سواء ، فرصة أن أضطر للتعري وهم يتعرون ، وأن أضمر وهم يتحلون ، وأن أتناثر مستولاً للألمني ولهاهم وهم يقدمون نحو الشفاء ، أو يزدادون عريا وتناثروا وتحديداً وعذاً ، وقد اخترت هذه المرة أن أرجح كفة المعليشة المباشرة^(٢) مصدراً أساسياً لمواجهة هذه الإشكالية الصعبة عن الحرية ، مكثفياً بإضافة أغلب الاستشهادات والإيضاحات في الهامش دون المتن ، فأجرب هذه الطريقة التي تسمح بانطلاقة التتابع ، والتي تعطي للهامش القيمة نفسها ، التي يستحوذ عليها المتن .

٢ - ١ الفرص العام :

فليكن الدخول المباشر إلى التناقض الظاهر المتقدم هو الصدمة الباذية ، ثم نرى .

فهى البداية البسيطة المزججة مادام لأمفر .

«لا وجود للإبداع إلا إذا توفر له قدر مناسب من الحرية رغم أن الحرية - بمعنى إرادة الاختيار الواعي الظاهر - وهم شائع في أغلب الأحوال» .

وقد استعرضت بإيجاز معظم ذلك في التعقيب على هذه الدراسة وانتهيت إلى القول :-

«وإذا كانت عملية التنشيط الأولى تنتمي إلى الإيقاعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والاقترام تنتمي إلى إيجابية المدوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوعي الفاعل النشط» .

ثم أضفت ، وبعبير آخر :

«فإن الانتقال من مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة في (فعل التمتع والبسط / إيقاع) ، لا تصبح ناتجا إبداعيا متميزا ومرصودا إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة في جرجة مكثفة عترة كاشفة ، وإيرادة حاسمة ووعي مسئول ، وهذه المرحلة الأخيرة - مرة ثانية - هي التي تحتاج قدرا هائلا من الطاقة الملتزمة بالوعي والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخلفى مرة والإبداع الفائق أخرى) طاقة تكون قادرة على الحفاظ على جرجة التنشيط إلى غاية الإبداع المنتج» .

فتأتى هذه الدراسة عن الحرية لتعطيني الفرصة لشرح ، وتعديل وتطوير ، كل هذا أو بعضه ، أو حتى للترجع عن تأكيد ماهية الإرادة الغائية والوعي الفاعل النشط ، وعلى طبيعة الإرادة الحاسمة والوعي المسئول كما وردت في الفقرة الثانية .

إذن فهذه الدراسة لا تخرج عن هذه المنطقة المحددة في محاولة للإجابة عن تساؤلات تقول : إذا كان الإبداع هو فعل حادى ، وتتمتع ببيولوجية إيقاعية راتبة ، وكان ناتجا (غوا) ذاتيا أو تشكيلا مسجلا هو ناتج حركة ديكالتيكية متصاعدة ، وكانت جذور دوافعه ، وإمكانات استيعابه شديدة الارتباط بكل من المدوان والجنس ، كما أنه يرتبط في كل أن بدرجة التمتع والمرونة وعدم التوازن الساهي إلى التوازن ، إذا كان كل ذلك كذلك ، فإين دور الإرادة والحرية فيه ؟ وإلى أى مدى يحاق بمعوقات الحرية والإرادة ؟ وقبل كل ذلك ، ماهية الإرادة والحرية فيما يتعلق بالإبداع ؟

أى مكسب ، وياتحتم أى مجهول ، فهو بذلك أحد مظاهر الحرية فى قصوى قدراتها الاتحتمية^(٩) .

٢ - ومن ناحية أخرى هو انسحاب كامل من كل المقومات الضرورية لاختبار حقيقة الحرية فى مواجهة الآخر / الواقع .

٣ - وهو من ناحية ثالثة استسلام للدخل القابع فى الظلام عادة ، بما يؤدى إلى نفى الحرية تماماً لتركنا فى مواجهة الوجود الخاوى إلا من التناثر المختلط المرجح فى المحل .

ويُعبّر أصدقها بالفاظ أخرى :

إن المجنون يفتقر كل حاجز ، ويمش كل مجاوزة ، وقفز فوق أسوار اللغة بلا لغة ، وهو يلعب بالزمن فى الزمن ، ولا يتيمه ، ولا يقع فيه ، لكنه فى الوقت نفسه ينتهى إلى هلامية ساكنة حتى لو ترجحت فى مكانها وكأها تتحرك .

ثم يتميز أكثر بإيجاز :

إن المجنون الحر الطلق هو هو الساكن الدائر فى محله فى انفلاق دوائرى متناثر . وهكذا ينفى الجنون الذى يبدو لأول وهلة ، وكأنه الحرية الكاملة ، ينفى الحرية تماماً وهو يبحثها من جلودها .

ومع أن الحرية تلبس - هكذا - ضرورة بل حتمية لاختيار الجنون ، فإن الجنون هو فى النهاية مقصلة الحرية .

إن الجنون هو فعل الحرية لتستحيل .

أو :

إذا كان الجنون اختياراً فى مستوى معين من الوجود فإنه ليس اختياراً للحرية ، وإنما هو نفسه الحرية القاضية على نفسها .

وهذه المسألة هى من أعظم إشكالات الجنون ، فهيا وعلاجها .

المجنون إذن يختار أن يحرم من اختياره .

وغير المجنون لا يملك (بوعيه الظاهر) أن يختار الجنون . أى إن الإنسان العاقل (جداً) يبدو وكأنه لا يستطيع (أعجز من) أن يُجِن .

٢ - ٢ فروض مساعدة ، وأساسيات قبلية :

قد يكون هذا الطرح البدئى شديد الاختزال ، شديد التحدى ، مما يحتاج معه إلى تقديم بعض الفروض المساعدة ، كما يلى :

١ - إن الحتمية تسطيع سببى يخفى أكثر مما يفسر .

٢ - إن الغالبية احتمال مؤجل .

٣ - إن الإرادة الظاهرة (الواعية) ليست هى الدالة على وجود الاختيار .

ثم نضيف إلى ذلك بعض المقولات المتعلقة بهذه الفروض والتي كادت ترتقى لتتخطى مرحلة الفرض ، وإن لم تصل إلى مرتبة الحقائق ، وأهمها :

١ - إن تعدد الذوات فى واحد ، وتبادلها ، وتراتبها يثير تساؤلات صعبة حول مَنْ يختار من بين هذه اللواتى فى اللحظة المعنية ؟

٢ - إن اللحظة الآتية هى اللحظة الوحيدة الموجودة الواجدة (القادرة) رغم أنها ليست إلا جماع البعد الطولى حالة كونها متفاعلة فى الآن المائل طول الوقت . وبالرغم من كون المبدع ليس وليد اللحظة فقط (طبيعاً) فإنه - أيضاً - ليس سوى هذه اللحظة .

٣ - إن بداية التحول النوعى ، الذى يعتبر الإبداع المنتج إحدى صورها ، هو نهايته ، هى بداية ذات اتجاه واحد (بلا عودة) رغم أن لها فى هذا الاتجاه الواحد تنوعات مختلفة .

٤ - إن ارتباط الإبداع باليسر من منظور الإيقاع الحيوى^(١٠) يلزمنا أن نرى دور الحرية فى عملية الإبداع من خلال بعدا الطولى أساساً ، وليس فقط من خلال حضورها الآن .

٣ - الحرية والجنون

يقف الجنون متحدباً فى بؤرة إشكالية الحرية^(١١) .

١ - فهو من ناحية يعلن القدرة على الاختلاف على حساب

ولا يعنى ذلك أن الذى يختار الجنون واحد فقط من بين التنظيمات المتعددة للذات ، لأن الذى يعلن محصلة الاختيار هو الكل المتداخل فى واحد ظاهر ، وهو الكيان الذى له اسم علم ينادى به ، والذى يوصف بالجنون ، فبداية الاختيار تكون بترجيح أحد التنظيمات البدائية عن التنظيم الواقعى الناضج ، لكن الذى يحضر فى الوعى الظاهر هو :

(١) جماع آثار هذا النشاط البدائى ،

جنباً إلى جنب مع :

(٢) مظاهر مقاومة النشاط القائم لهذا النشاط المقتحم ، بالإضافة إلى :

(٣) بقايا هزائمه فى آن .

والجنون الذى يقر باختيار جنونه أثناء العلاج النفسى المكثف ، لا يفعل ذلك إلا وقد اطمأن لقدرة جنونه على التحدى ، فهو يقر الاختيار بعد تمكن الجنون من الحلول فى الوعى الظاهر ، ذلك لأن الجنون حين يكسر القشرة ليطل من الداخل ، إذ يقتحم الوعى الظاهر ، يصبح الداخل خارجاً أو جزءاً من الخارج ، وهنا يمكن إعلان إدراك أن الأمر كان اختياراً ، فهو الآن إعادة اختيار وتأكيد اختيار ماسبق اختباره . الجنون اختراق ما فى ذلك شك ، حتى لو كان اختراقاً عكساً عليه بالهزيمة مثل النيزك الساقط . والجنون عدم متحد .

٤ - عن الإرادة والاختيار .

على غير ما يشاع فى عابر القول ومتعجله ، لابد من التنويه بأن الحرية ، رغم ارتباطها الوثيق بما هو إرادة ، وما هو اختيار واع بين بدائل ، إلا أنها ليست مرادفاً لآى منها ، وإن كانت أقرب إلى الاختيار منها إلى الإرادة ، وقد استعملت قرب حائقة دراسة العدوان الأحداث^(٥) لفظ الإرادة ووصفتها مرة بأنها غالية ومرة بأنها حاسمة ، وقد أتت الفرصة لمراجعة هذا وذاك . ثم إن مفهوم الإرادة بالمعنى السلوكى (الاختيار الواعى فى ظاهر الأمر) يعلن أن الإرادة تكاد تكون معدومة عند القصاصى بالذات (وهو الممثل الشرعى للجنون) بما يتناقى

أما المجنون فهو - بجنونه - يعلن أن له طريقاً آخر ، وأنه استطاع برغم كل شيء أن يرفض السائد الآمن ، وأن يتحدى ، ليسلك - منفرداً - الصعب المجهول .

ويذهبى ، فإن علينا أن نتوقف هنا عند كلمات مثل «استطاع» ، ومثل «يرفض» ، ومثل «سوى» ، لكن ذلك سوف يكون له مكان مناسب بعد قليل .

٣ - ١ السباح بالجنون (حق الجنون)

هذا من ناحية فعل المجنون ، أما من ناحية السباح للمجنون أن يمين «فإن للحرية دوراً خطراً ، ذلك أنه لكى يمين الإنسان (لكى يستطيع أن يمين) لابد أن يُسمح له (بشكل ما) بذلك»^(١٠) ، أى لابد من وجود مساحة متاحة للحركة (فى الداخل والخارج على حد سواء) تسمح بأن يمارس فيها الإنسان اختلافه للدرجة اختيار هذا التفضيل الشاذ المتحدى . ويذهبى أن هذه المساحة (أو السباح) هى التى تنزع فيها الاختيارات المتعددة بما فى ذلك اختيار الجنون . ولتوضيح ذلك ، فإنه على سبيل الافتراض : إذا كان القمع الخارجى مطلقاً (مائة فى المائة) والقمع الداخلى كذلك (مائة فى المائة) فإن الجنون مستحيل حتى ، لأنه لم يعد ثمة سبيل لآى اختيار بين بدائل .

٣ - ٢ عن طبيعة الجنون والاختيار :

ولكن هل يحدث اختيار الجنون هذا بوعى آتى ، أم بقرار مسبق ، أم بوعى لاحق ؟

إن فهم مسألة اختيار الجنون يحتاج إلى التفصيل بأساسين :

الأول : تعدد الذات^(١١) ، وأن اختيار أى ذات منها على حدة هو اختيار لاشك فيه ، حتى لو بدا على حساب الذات الظاهرة أو الذات الوعى الأقرب للسطح .

الثانى : هو أن الاختيار لا يظهر بشكله المباشر ، المعترف به ، إلا بعد بداية الجنون نفسه ، بما يسمى الاختيار باثر رجعى . أو اكتشاف أن الأمر كان اختياراً فى حينه ولكن من مستوى آخر^(١٢) .

٤ - ٢ المتطور التركيبي (والدينامي) للإرادة

ومن واقع سيكوبالوجي تركيبي (دون تجاوز المطلق السلوكي) فلأننا نعيد القول بمد التعديل :

إنه في لحظة ما ، توجد قوة واحدة (نقطة انبعاث) في مستوى بذاته من مستويات التضج (والتنظييات التركيبية) ، نقطة تتمتع بدرجة مناسبة (لمستواها) من الوعى .

وتتأسس الإرادة من مطلق تركيبي فاعل بتأثيرها الموضوعي ، وليس بمجرد إعلان حضورها أو تحديد اختيارها . ومن ذلك : تناسب الساحة من الوعى :

- (١) مع الإدراك المعرفي .
- (٢) مع القرار الصادر .
- (٣) مع التنفيذ المناسب .
- (٤) مع المثاراة .
- (٥) مع التعلم اللاحق .
- (٦) مع التعديل المتاح وهكذا .

وكل ماعدا ذلك يصبح إرادة ناقصة أو «لا إرادة»^(١٥) .

ولم تأخذ الإرادة أكبر من حجمها في فعل الإبداع ، اللهم إلا عند بعض خلايا السلوكيين الذين يتصورون أن التدريب على القدرات أمر ينتهي إلى حفر الإنسان إلى وصى واضح وإرادة مشحونة كافية لفعل الإبداع . وهذا منى عند كل من استطاع أن يعبر عن وحيه المتكاثف حالة كونه مبدها^(١٦) ، وأحيانا يخرج الاضطراب أعظم إنجازات الإبداع^(١٧) .

٥ - تشكيلات الحرية :

فلذا لم تكن الحرية هي الاختيار الواعي في عالمنا الظاهر ، ولم تكن مرادفة تماما للإرادة كما بينا ، فلا بد من أن نواجه إلزام التقدم نحو استكشاف مقومات الحرية أولا : كما نعيشها في فعل الجنون ، ثانيا : كما نحضر في فعل الإبداع ، وأحيانا : في الحالة العادية . فنحن نواجه الحرية ، نعيشها ، نواكبها على مستويات مختلفة وبمظاهر متعددة ، ليست متنافرة ولا يستبعد أحدها الآخر ، ومن ذلك :

مع فرضنا الأساسي وقولنا السابق من أن الجنون (والفصام في بداية ونهاية كل جنون) هو اختيار في حرية متحدية مطلقة ؟

الأجدر إذن أن نسترجع مفهوم الإرادة هنا في جذور ناصيلها كما وردت سابقا في ذلك السياق .

٤ - ١ ماهية الإرادة :

ويبدون الدخول في تفاصيل أكبر ... نستطيع أن نقول :

«إن الإرادة دائما نسبية ، وإن نموها مثل سائر الوظائف النفسية ، يتناسب تناسبا طرديا مع مسيرة التكامل ، أى مع المساحة من النفس التي تعمل «معاً» ، أى مع مدى الترابط وعمق الولاك المتساعد ومستواه»^(١٨) .

وقد بينا في حينه التحديد السلوكي للإرادة بما لا يسمح بأى ترادف مع الحرية بمفهومها الأعمق ، وإن كان يسمح بداهة بالتداخل . وأعيد إثبات مناطق الاقتراب بين الإرادة والحرية من واقع العلاج أولا :

«إن أرقى درجات الإرادة التي قابلتها هي المتعلقة بموقف : الوعى المواجهي بتناقض الذات ، بما يصحبه من اكتئاب ثم اختيار «المجال» الذى يحافظ على هذا الوعى ، وفى الوقت نفسه : الوعى بكلية الآخر بتناقضاته المخلة المتحدية ، ثم اختيار صحبته عن إلغاء جزء منه ، ومن ثم اختيار الوعى والمجال الذى يسهم في ترجيح الممارسة الواقعية المتصاعدة ، أو مادن ذلك» .

وما يعنى في هذا المقتطف هو تعبير «اختيار الوعى والمجال ...» ثم تعبير «الذى يسهم في ترجيح» . والعلاج النفسى الجسمى الذى أمارسه ، والذى وصفته تحديدا بتعبير «إحياء دياكتيك النمو»^(١٩) إنما يهدف إلى الوعى بالجانب الآخر من كل قضية ، فلذا كان هناك جانب آخر ، فهناك اختيار ، وإذا أتبع الاختيار في مجال العلاج ونجح ، إذن فهو متاح في مجال المجتمع الأوسع ، وهو حقيقة إنسانية يدركها المريض ويحل بها مسئولية وجوده ، إذ يعتبر مرضه من ضمن وجوده ، فلو أنه عاوده بعد اختياره فهو حامل لمسئولته لإعالة .

في حالة العادية : الإرادة ظاهرة . ضيقة المجال ، محدودة الفاعلية ، زاعمة الحرية بقدر أكبر من حقيقتها .

وفي حالة الجنون ، فإن الإرادة : خفية ، فاعلة ، متعددة ، عصبلتها مشلولة على المستوى الواقعي .

أما في حالة الإبداع فقد وصفتها على أنها : فاعلة غائية ، لاحتياج حثا إلى قرار ملعن مسبقا ، متعددة في تكامل .

وتطورا لهذه البداية التي مازلت متمسكا بمجملها رغم اقتراب (ولا أقول ترادف) الإرادة مع الحرية ، أعدت النظر في مستويات الاختيار ، فوجدتها متصاعدة مختلفة ، في كل من هذه الحالات بشكل يحتاج إلى تفصيل ، لما يتناسب مع النظر للإبداع من زاوية الحرية .

٦ - مستويات الاختيار

ولكن ما مستويات الاختيار التصعيدية ، أو (التدهورية التحليلية) التي يمثل بعض نتائجها الجنون أو نقيضه ؟ وهل هو مستوى واحد أم هي مستويات عدة ؟ وهل هي المستويات نفسها التي يواجهها الشخص العادي والمبدع ؟ أم أن للمجنون اختيارات أخرى على طول موجة تختلف عن تلك التي يواجهها العادي والمبدع ؟

مرة أخرى نتوقف للتذكر (ونكرر) أن المجنون الذي نعيه بلفظ للمجنون ، هنا ، خاصة نحن نتكلم عن حرية المجنون هو للمجنون / المسيرة^(١٩) وليس صفتا معينا من الجنون^(٢٠) .

وسوف نطرح الآن مستويات الاختيار كما واجهتها ، من المنطلق الذي أكتب منه ، إذ رصدتها على الوجه التالي :

ولكن قبل أن أقوم بتعديدها أود أن أشير إلى أنها ليست مستويات اختيار بين الجنون والإبداع مثلا ، بل إنها مستويات اختيار عامة يواجهها البشر جميعا بغض النظر عن موقعهم من الحالات الثلاث ، وهم يختارون حالاتهم التي تختار بدورها أشكالا وتقرينات من اختيارات هذه المستويات ، أي أنه اختيار مركب دائما

(١) إن فعل الحرية إما يعلن بالتردجى حين نعايش آثارها في لحظة التغيير النوعي الذي يشير بدوره إلى طفرة الولاف الناتج عن التراكم التضخّر ، إذ هو تراكم يعلن في النهاية ولاف اختيارات متعاقبة لم تعلن (وما كان يمكن أن تعلن) في حينها ، وهذا مرتبط بالقولة السابقة من أن الاختيار قد يكون اختيار المجال وفرض الحركة أكثر منه اختيار القرار المفضل بين البدائل .

(٢) وثمة حرية تعلن إذ تراكب انبعاث الوحي في مواجهة إعادة النظر في زمة الملونيات في الدخايل (والخارج) وهو الإعلان المصاحب لأعراض مثل خبرة تغير الذات (لست أنا هو) أو تغير الكون ، والحقيقة أنها ليست تغيرا وإثما إعادة اكتشاف بعد التخلص من بعض معوقات الحرية الجاثمة تحت سحق لإفكاح الحياة العادية الراتبة .

(٣) وثمة حرية تُعلن في فعل حاضر مشلول عتق يسمى الثورة .

(٤) والمجنون (مثل الثائر والمبدع) يمارس حرية حقيقية - أكثر من الشخص العادي - ولكن ليس أكثر من المبدع كما سنرى ، وهي حرية حقيقية رغم أنها خاصة فهو يتغير كيفية نتيجة اختيارات سابقة .

وهو في البداية يبتدع ويصنع حتى يرى الداخل في الخارج ، ويعلن قدرته على اقتحام التلقض وإعلانها ، بل قبولها جزئيا (رغم عجزه الملاحظ) ، ثم هو يذللها في وجه من ينكرها (من السادة الأسوياء) ، وهو يخترق كل المألوف محطيا ، ثم يتركه انسحابا باندهافة مفردة وقادرة على أن تبقى وتحمي في موقفه / موقفه الجديد . وهذا هو الفضل الأخير الذي هو أيضا ضمن صفة حرية المجنون ، والذي يتقبله المجنون بقدر ما هو اختياره .

(٥) وقد ميزت بين أشكال الإرادة بما يلاص مفهوم الحرية في فرض الجدلية ، وذلك عند كل من حالة العادية (أي شخص حالة كونه عاليا) والجنون (أي شخص حالة كونه مجنونا) والمبدع (أي شخص حالة كونه مبدعا) ، ميزت بين أشكال الإرادة في كل حالة (وإن كنت قد عثرت على ذلك في الجدول دون المتن)^(٢١) على الوجه التالي :

٦ / ١ اختيارات المجنون : جدول (١)

والإجابة عن هذه الأسئلة في حالة اختيار الجنون تتخذ شكلا وسارا في تدرج متدهور ومتباعد في آن .
س ١ : أكون أو لا أكون :

ج :

(١) فلاكن مجنونا « أنا » خبز من أن أكون عاقلا « لست أنا » هم صنعوني لهم ، وسوف أكون غير ذلك بالرغم منهم ، حتى لو كان الثمن هو الاختلاف حتى الجنون .

(٢) لكنني - بجنون - لما حققتي ، لم أعثر إلا على حلة أنوار متصارعة متزاحة ، فأين أنا ؟ رفضت أن أكون أنا من صنعهم فإذا بي لست أنا ، لا من صنعهم ولا من صنعى ، لست إلا سلب « أنا » (عفرية - نجاتيف) وهى الصورة العاجزة للأنفس التى رفضت .

لا .. لست أنا ،

يا وصى : لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

ج :

(١) حيزت أن « أكون » ، سرقوني بالعادية والمنطقية وحين رفضت ذلك خدعت نفسى بجنون لم يحقق شيئا ، ليس هذا السلب هو « أنا » إنه فنى ما هو لنا وما يمكن أن أكونه .
يا ليتنى اخترت ألا أكون .

(٢) ولكن الطريق بلا عودة ، فلا أنا قادر أن أرجع كما كنت (« لا أكون » فى السر ، فأنصبر أى كنت) ، ولا أنا راغب فى ذلك ، ولا أنا قابل أن أوصل خداع نفسى فى أن تكون كيتونى الجنيطة (المجنونة) هى « أنا » الزائفة .

(٣) سوف أصنع نفسى : أصير .

(٤) ولكن كيف ؟ سوف أوصل الرفض والتقدم .

(٥) ولكنى اكتشفت أن صيرورنى لى اخترتها ليست سوى زحمة « الأنويات » ونشت التوجه .

(٦) أنا فى صيرورة : لكنها صيرورة إلى أدنى : أنا أنتهون .

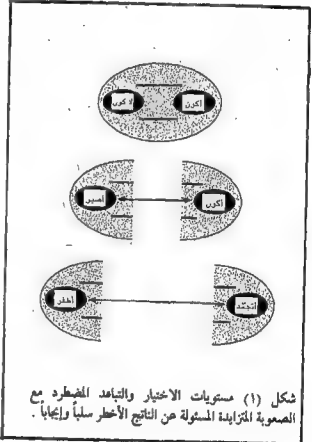
فالمجنون (الجنون / المسيرة) إنما يختار بين بدائل جوهرية هى الأسئلة الكيانية التى تواجه الإنسان بخواء كان عاديا أو مبدعا (أو بتعبير خاص فالاختلاف هو ما بين حالة الجنون ، وحالة العادية ، وحالة الإبداع) وتتدرج هذه الأسئلة على الوجه التالى :

١ - أكون أو لا أكون .

٢ - أكون أو أصير (من الصيرورة) .

٣ - أتحمد (أسكن) أو أطفر (أب ، أكل ، أمتدح) ، منخلعا إلى مجهول خطر واعد ، بغض النظر عن النتيجة) .

وهذه الاختيارات تزداد صعوبة مع تدرجها ، فالسؤال الأول يقع طرفاه أقرب ، ونتائج أكثر احتمالا ، أيا كان الاختيار وأيا كانت النتائج سلبية أو إيجابية ، والسؤال الثانى يمتد طرفاه أكثر ، ليزداد الاختيار صعوبة ، وتزداد النتائج خطورة ، والسؤال الثالث يزداد أكثر وأكثر صعوبة وخطورة ، شكل (١) .



س ٣ : أتعلم أو أظفر .

ج : .

(١) تنازلت عن كينونى الزائفة كى « أصير » لكننى أصير
أذن بلا معام ولا واحدة .

(٢) أريد أن أوقف هذه الصبورة ، بل لعل اللا كينونة
كانت أستر .

(٣) لا أستطيع أن أوقف صبورة تدلى ، أليس
اختيارى ؟

(٤) لكن لا بد أن تلقى بأى ثمن ، حتى بالسكون ،
بالتجمد ، بقفل الدوائر ، بالاحياء .

(٥) أهذا هو الممكن ؟ أهله هى نهاية عاقلنى أن أكون ؟
هل عاقلنى أن أكون وأن أصير فى النهاية هذا الجمود

(الذى يظهر أحيانا عيانا فى صورة التصلب الكاتاتونى
(catatonic) ؟

(٦) لا .

(٧) فلاظفر مندفعاً بعيداً عن كل هذا ، حتى لو أدت
اندفاعى / ظفرونى إلى موتى (الانتحار - مرضاً) ، أو
تخطيمكم (الخياط) (أو إلى مزيد من المجهول . . أى
شئ ، أى شئ .

٦ / ٢ اختيارات المبدع : جدول (١)

وبدايات المبدع وبواجهته هذه الاختيارات هى أقرب إلى
الجنون منها إلى العادى (٢١) .

س ١ : أكون أو لا أكون :

ج :

(١) أكون طبعاً . يكفى سرقة وكذباً ، طبعاً أكون . إن
مجرد طرح السؤال هو إهانة ، فقط اكتشفت أننى لست أنا ،
وهأنذا أكون .

(٢) لكننى فائق الوعى ولن أكتفى بالرفض ، وإلا فسوف
يتقضموا عظمى من جليد ، إما بالعلاج ، أو بالكذب .

(٣) سوف أصوغ نفسى عكس ما أرادوه ، دون أن تتناثر
منى أو أنفيتها .

(٤) الحياة الوحيدة هى أن أكون عكس ما أرادوا (وليس

« نفسى » ما أرادوا) أثور ، واختلف ، وأصنع ما أشاء دون
استئذان ، وأعقب ذائق الجديدة أكثر ، فأكثر فأكثر .

(٥) لم أستطع ، فسوف أعلنها ثورة عليهم .

(٦) لاستمر أنا بالخلف ، وبالرفض ، وبالمواجهة ، وكل
هذا الإبداع المخالف هو « أنا » .

(٧) اخترت أكون وهأنذا « أحقق ذاتى » .

(٨) لكن يبدو أنها ليست ذاتى (بل هى عكس ما أرادوا)
حقيقة ليست « نيجاتيف » ، حقيقة أبى أتواجد فى إبداعى ،

حقيقة أبى أفاجئهم بلختهم ، بما لا يعرفون ولم يعملوا له
حساباً .

(٩) لكنى لست أنا .

(١٠) يا خسارة !!!

لا .. لست أنا ، لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

ج :

(١) عجزت أن أكون ، خُذعتُ فى حكاية « تقرير
الذات » (٢٢) ، لا ينعى أن أكون أكثر عما هو أنا ، عما هو

كائن ، كانوا قد سرقوا بالعادية والمنطقية فخذعت نفسى
بكيان لم يحقق شيئاً ، (ليس أنا هو هذا الشبه المضاد حتى لو

كان إبداعاً) هو « أنا » إنه عكس ما أرادوه ولكنه ليس
ما أردت أن أكونه ، (رغم أنه ليس عفرينة أو نفاقاً بحتاً) .

(٢) لكن إذا كانت هذه ليست « أنا » ، فهل معنى ذلك أن
ماكنته من قبل ، ما صنعوه هم : هو أنا ؟

طبعاً لا ، فاختيارى هذا أفضل ، وأنا أضيف به ، وأشعر
بذائق ، وأعقبها وأؤكد لها ، لكننى لا أتحرك من مكان .

(٣) ما دمت لن أعود (أرفض لا أكون ، ويستحيل)
وما دمت لا أرضى بهذه الكينونة التى هى « شبه أنا » ، فلسوف

أنتقل منها إلى ما بعدها ، وليس فقط إلى عكسهم ، اخترت
أن « أصير » حتى ولو كان ذلك على حساب ما تصوره « أنا »

ما ليس « هم » وصنيعهم .

(٤) ما أصعب هذا الجديد وأروعه .

(٥) هى حركة فى اتجاه ليست أنا (وليست هم) .

(٦) لكننى هكذا أفقد نفسى : أضيع .

جدول (١)	الجنون	الإبداع	المعادية
أكون > = (أو) < لا أكون	١ - فلاكن (غير ما أريدوا) ٢ - حتى لو كنت مجنوناً ٣ - لست وأنا ٤ - يا ويحي لم أكن	١ - أكون (غير ما أريدوا) ٢ - وأنا قادر أن أكون غير ما أريدوا ، أن أبدو . ٣ - أن أبدو نفسي أو أنتج إبداعاً يحقني . ٤ - لم أبدو إلا عكس . ٥ - قواعدهم مازالت ترهقني	١ - ما هذا الكلام الفارغ ؟ ٢ - ما هذا كائن هكذا؟ فلماذا السؤال أصلاً . ٣ - حتى لو كان هذا الذي أكونه هو من صنعهم ٣ - لا أكون - أكون ٤ - هذا أنا
أكون > = (أو) = أصير	١ - فشلت أن أكون (حتى مجنوناً) ٢ - يأتي اخترت ألا أكون ٣ - سوف أقدم (أصير) ٤ - صبروني ليست إلا زحمة عشوائية لأنوات مشلولة ٥ - إنها صبرورة إلى أدنى	١ - ليس هذا ما لمرت أن أكونه ٢ - إذا كان هذا ما هو أنا (أكون) فلا ، سوف أقدم ٣ - أصير : هذا هو ٤ - لكن يبدو أنها الصبرورة في المحل ٥ - لم يعد يكفيني أن أصير	١ - وإذا كان هذا لا يكفي ، فلاستزد منه هو ، يكفي ٢ - أكثر ، أكثر ، عما هو نفسه وأنا . ٣ - نطمعنا ، وطمعي ، عما صبروني زيادة ما هو أنا وهذا هو نفسه
أفهم > = (أو) < أفطر	١ - أريد أن أوقف هذه والصبرورة إلى أدنى ٢ - حتى لو أفهم ٣ - لكن (أو) ٤ - فلاكن كيأنا مغفوما أفطير مفتوحاً (من يدري)	١ - فلا توقف إذا لم يكن عندي إلا هذا ٢ - أو فلا أفعلها ولكن ما يكون ٣ - يبعد الشقة وخطورة الوليّة - الطفرة ٤ - لكنها هي	١ - يكفي هذا ؟ فهو الموت ٢ - لكن ٣ - لا أستطيع أن أجمع أكثر ، ولا أستطيع أن أفطر ٤ - فلا أفعلها أنا ٥ - أو أضيع كل ما جمعت

من ٣ : أفهم أو أفطر (٣)
جد :

- (١) اكتشفت أنني أكره نفسي ، (بلا نفسي) .
- (٢) هي صبرورة رائعة لكن يبدو أنها معادة و...
وبالعرض .
- (٣) قواعدهم ترهقني وتجنن صبروري الحقيقية .
- (٤) لكن من أدراك ما الصبرورة الحقيقية ؟
- (٥) أي شيء إلى الأمام خير من هذه الصبرورة
« العرضية » .

- (٧) لابل إنني أفهم كل يوم ، كل لحظة كل إبداع ، فهو
الإبداع .
- (٨) إنني أفاجأ بي كلما أبدعت .
- (٩) إنني دائم التغير ، إن الكينونة خدعة لكن الصبرورة
هي الحقيقة شريطة ألا تتلاشى فيها الأنا .
- (١٠) اخترت أن أصير في إبداعى هذا ، لكن يبدو أن
هذا لا يكفي .
- (١١) لا يكفي أن أستمّد تحديد معالي (وجودي) من
إبداعى . أرفض « أنا مبدع » « أنا موجود » .

لا يختار التجمد ، وإذ به يقفز ، وهنا قد ينتج الإبداع الخالق
الذى ليس كمثلته شيء ، أو يجن تنفراً / ضياعاً / جوداً /
تلاشياً .

٦ - ٣ اختيارات العادى (العادية) جدول (١)

وحق نعلم ماذا يحدث للشخص العادى (مثلاً لـ الحالة
العادية) إزاء مآزق الاختيار هذه (الحرية) ، لابد أن نتحمل
بعض التصور لما لا يحدث ، وليس لما يحدث ، باعتبار أنه
حادث فى مستوى بعيد عن التناول بشكل أو بآخر .

س ١ : أكون أو لا أكون :

قد لا يطرح هذا السؤال أصلاً على كافة مستويات الرعى ،
بل إنه قد لا يطرح - فى الحالات القصوى للعادية - حتى على
مستوى الحلم^(٢٤) ، وقد يطرحه الشخص العادى طرْحاً
عقلانياً عابراً ، لامعاشة تركيبيّة كيانية غائرة ، وسرعان
ما تسلم الإجابة لسلطة جاهزة بالإجابات ، سواء كانت سلطة
دينية أو اجتهادية أو غيرها .

وعدم طرح السؤال أصلاً هو إجابة ضمنية على التساؤل ،
فاللاكيونة عنده تساوى الكيونة ، وكأنه يجيب (دون أن
يسأل) قائلا :

ج :

ما هذا الكلام الفارغ (أكون أو لا أكون ؟) ، هأنذا كائن
هكذا^(٢٥) ، وما يسمى اللاكيونة هو الكيونة التى يرتضيها
أى عاقل مثلى ، لا أكون أى أكون ، (وخلص) .

س - أكون أو أصير ؟

ج - وإذا كان السؤال الأول لم يطرح أصلاً ، فمن باب أولى
أن السؤال الثانى لا يطرح أيضاً ، لكن ثمة مسيرة موازية
للمصيرة بالنسبة للشخص العادى ، وهى ليست مصيرة
كيانية ، وإنما هى مصيرة عادية بديلة عن المصيرة
الكيانية .

والاختيار هنا أيضاً واضح :

فالحقول اليومية الذى هو ضد الطموح الفرعى والاستلاب

(٦) هذا الإقناع المحسوب لم يعد يصلح .

(٧) فلا تفرغ - أندفع - أطفر .

(٨) لكن إلى أين ؟ أختنى من التناثر والضياع .

(٩) فلا توقف .

(١٠) لا أستطيع أن أتوقف ،

(١١) فلا توقف جداً ، تماماً ، أجمد ، هو الموت الحامد .

(١٢) أو فلا تدفع بصيرورة حقيقية - أطفر .

(١٣) هى ذى : أنا أبعد فانا غير موجود وعدم وجودى
(هذه) هو وجودى الحقيقى .

(١٤) ولكن ذاك يحتاج إلى تنوير فى السرعة والإقناع .

(١٥) ليكن ، فهى الوثبة إلى للجهول .

(١٦) يبدو أن وأنا ، لكن تكون وأنا ، لابد أن تستمر
ليست أنا ، وليست هم ، فى الوقت نفسه .

(١٧) ولكن ذلك يحتاج إلى دفعة هائلة حتى لو ...

(١٨) فهو هذا الإبداع الذى هو أنا إذ تنازلت عنها
وعصم ، لأخلفى ، وبهم حتى دون لغتهم أو لغتى .

وغنى عن البيان أن نذكر أن هذا هو المسار التصيدى
الإيجابى على طول الخط ، لكن فى كل أزمة اختيار قد تطل
اختيارات المجنون ، بوصفها بديلاً يحمل البدايات نفسها
. ويغرى بالمواصفات نفسها ثم لا يصل إلا إلى النهايات السلبية
السالفة الذكر .

ففى المستوى الأول ، حين لا يكفى المبدع أن يحقق ذاته ،
وفى الوقت نفسه لا يرضى أن يرجع إلى حظيرتهم ، قد يرغمى فى
أحضان كيونة النفى لهذا وذاك ، وهو يتصور أنه بذلك يخلق
كينونته .

وفى المستوى الثانى ، قد يفريه اختيار المصيرة ثم عدم
كفائتها حين تسير بالعرض لا بالطول ، قد يفريه أن يستسهل
مسيرة المصيرة إلى أدنى (دون أن يفري فى البداية أنها إلى
أدنى طبعا) .

أما فى المستوى الثالث ، فالمبدع مثل المجنون يقفز فى
المجهول باندفاع عملاقة رافضاً كل ما خلفه ، سلماً وإيجاباً ،
فالمبدع يرفض ألا يكون ، كما يرفض أن يكون مقررًا لذاته
فحسب ، كما يرفض أن يرضى بمصيرة عرضية ، وأخيراً فهو

التالى أصلا ، فإن العادى سواء رضى أم طمع ، فقد أجاب عن هذا السؤال باختيار الرضا والسكون^(٢٨) .

وليس معنى هذا أن الشخص العادى لا يفاخر بديلا عن التجمد ، لكن المغامرة فى العادى (الحالة العادية) تتم بطريقة بديلة واستلاية وجزئية (مثل سباق السيارات أو المغامرة أو تجارب الإيمان) . وكذلك فإن اختيار الجمول فى هذه المرحلة إما أن يصل إلى درجة الفعل بالموت المادى ، أو أن ينتهى بالتحلل العضوى قبل الموت مثل العثة . كما قد تصل الطفرة / الاندفاع العادى إلى المجهول إلى فعل الانتحار ، الخيوى أو البديل : الإكلاس أو زواج موسى (انظر تطبيقات : حضرة المحترم) دون مرض نفسى معلن ، أو دون جنون بالذات .

٧ -

مفهوم الحرية :

نبض الحركية فى ساحة مرنة :

إذا كنا من البداية قد تفنينا الترادف بين الحرية والاختيار ، واستعملنا الإرادة الواعية دليلا لأوجد للحرية ؛ فابن تقع الحرية إذن وسط هذه الاختيارات كلها . وبداية أقول إن المسألة ليست مناقشة تعريفات مدارس مختلفة^(٢٩) وإنما هى عرض معاشية جديدة نحاول تحديد ما رأت ، بما فى ذلك ما تيسر من العوامل التى تجعل الإنسان ينتقل من حالة العادى إلى الإبداع أو من حالة الإبداع إلى الجنون أو العكس فى أى اتجاه .

ومع ذلك - ويسببه - لابد أن يكون للحرية مفهوم يسمح بتعرف دورها ليس فقط فى ترجيح اختيار دون آخر ، بل فى التنقل بين المستويات .

وثمة مواصفات ومصاحبات لهذا المفهوم الغامض يمكن أن تشمل مقومات الحياة كلها ، مثل المساحة والتوجه والمرونة والحركة والدافعية والوعى والمعلومات والمعنى ، لكننا بذلك سوف تقع فى عطور استعمال لفظ جامع غير مانع لا معنى فى النهاية شيئا .

هو البديل للصيرورة . ومن أجل الدقة فإن السؤال فى هذا المستوى من العادى لا يكون : أكون أو أصير ، وإنما يستبدل بأسئلة مثل :

أرضى أم أنطلق

والمعنى هنا خطى جزئى . ليس فيه صيرورة حقيقية لأنه خال من التغير النوعى ، وكأنه قد ترجم إلى :

أكون ما أظنه « أنا » هكذا أم أطمح إلى أحسن ما يمكن أن أكونه أنا (الأنا نفسها) .

وكان الإجابة هنا (دون سؤال أيضا) تحتل الجانبين بالقدر نفسه :

أولا :

جـ - أنا كائن فعلا ، وراض تماما ، وأحسن ما أكونه هو أحسن ما أمتلكه ، ما أترفه به ، ما أأخبر به .

أو ثانيا :

جـ - أنا غير راض وساجع ، وأزيد ، وأزيد ، وأزيد ، وهذه هى صيرورى أن أأفدى فيها هو أنا (أدق تصوير لهذه الصيرورة فى « حضرة المحترم » : نجيب محفوظ)^(٣٠) .

على أن العادى ، رغم تجنبه مواجهة هذا السؤال أصلا ، فإنه - أيضا - قد يتكلم فيه أو يطرحه طرعا معقلنا خاليا من النبض والمعاشية .

وعادة ما يستعين العادى بدعالم تجهه هذه المواجهة من البداية ، مثل تسليم مفتاح عقله لنص جامد (ديفى أو ليدبولجى أو سيسى ... إلخ) .

وقد يكتشف العادى أن هذه الصيرورة كاذبة فعلا ، فيرجع إلى حالة من اللاعادية : إما الإبداع ولما الجنون (شحاذ نجيب محفوظ وغيره)^(٣١)

س ٣ : لعمد أو أطفر

ومرة أخرى لابد أن نستنتج أن هذا السؤال أبعد من ظاهر وعى العادى من سابقه ، ذلك أن الصيرورة الكمية التراكمية الزائفة ، أو قل الصيرورة الجزئية أو الجائبة أو الاستلاية ، والرضا أو الجمول ، هى شكل من أشكال الجمود ، وبالتالي فقد تتم الإجابة عن هذا السؤال سابقا بحيث لا يطرح السؤال

على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع بدلا من الإفراط في تضخيم العادية خوفا من الجنون .

البعد الثانى : مامعوقات الحرية ، ولاتأتالى معوقات الإبداع ؟

٨ / ١ المقومات القبلية (البنية الأساسية)

يحتاج الإنسان إلى التمتع بالحرية القادرة على إتاحة الفرصة للإبداع إلى بنية أساسية تحتية تسمح بالقدر المناسب للترجيح العقل :

(١) المقومات الأساسية للحفاظ على الحياة بأبسط قدر من الضروريات .

(٢) درجة مناسبة من الأمان الأولى ، بالإضافة ، في الوقت نفسه ، إلى درجة مناسبة من الأمان الأولى . وهنا يجدر بنا أن ننبه إلى أن المسألة ليست أماناً في مقابل لا أمان ، وإنما هي تناسب دقيق بين هذا وذلك^(٣١) .

(٣) جرة مناسبة من المعلومات الأساسية (مفردات المعنى ، التغذية البيولوجية بالمعنى الأشمل)^(٣٢) .

(٤) مساحة داخلية مناسبة لحركة المعلومات في منظومات (والمساحة الداخلية هنا تشير إلى المرونة ، والتبادل بين حدود الذوات ، ومدى التخيل بما لا مجال لتفصيله الآن) .

(٥) مساحة خارجية مناسبة للحركة نفسها (والمساحة الخارجية هنا تشير إلى درجة السباح ، وفرص النشر ، وموضوعية الحوار ، وحركة النقد ، انظر بعد «تطبيقات» .

(٦) حضور حركى (فعل وفى للتناول) للآخر / كياناً حقيقياً واقعياً (وليس كياناً ذاتياً مسقطاً) ، وخاصة في أزمنة النمو (الإبداع) .

(٧) فرص مناسبة للتفعيل فالتعديل من خلال ماسبق كله .

(٨) دورات مناسبة لتنشيط النبض الحيوى الإبداعى (بما يحتمل الوعى به) بحيث يسمح النبض بإعادة التنظيم وخاصة في ما هو طور البسط unfolding .

يبد أن ثمة متغيرات يسلو في تناولها إعادة لمعلومات مدرسية ، لكن ذكرها هنا من منطلق هذا الفهم الذى قدمناه للحرية خليق أن يساعد في إيضاح بعض أبعاد الإشكالية .

وفى محاولة لتحديد مبدئى حاولت في عدة محاولات سابقة أن أتناول العوامل التى تؤثر على الحرية ومن ثم على الإبداع كما يلي :

«الحرية هى حركة الوجود لإعادة تحليله بدرجة ما من الوعى والإرادة» .

هذا بإيجاز ضرورى ، أما التعريف الأشمل فخطرت على النحو التالى :

«الحرية هى توجه جماع حركية الوجود بين منظومات بدلية ، في لحظة بذاتها ، بقدر مناسب من الوعى ، في حضرة (حضور) آخر ، مع وفرة من المعلومات المنة ، في مساحة كافية ، بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية في نتائج ظاهر (بما في ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ، ناتج له عائد يتعدل ويتأدى جدلا وتوليفا ، نكوصا وتفككا حالة كون الإنسان وأعباء (جزئيا على الأقل) مجيدا هذه الحركية أو مسارها أو عائلها أو بذلك كله .

فما العوامل التى تؤثر على هذه الظاهرة بحيث تتولفر لها مقوماتها التى يمكن أن تسمح بترجيح كفة أنواع الاختيارات بشكل أو بآخر ؟

٨ — مقومات الحرية وقبورها :

مادامت حركة الحرية بهذا التركيب المكثف ، والبعيد جزئيا عن الوعى ، والممتد طويلا في الزمن ، والمحتاج حتما للآخر ، والمتصل دوما بالحركة البيولوجية (وهى المشار إليها بالمرئونة أساسا في التعريف السابق) ، فإنه لكى نتدارس فرص الأديب المبدع (مثالاً للإبداع) في أن يكون حرا في إيداعه علينا أن ننظر في بعدين يكمل أحدهما الآخر ، أو بتعبير أدق يوضح أحدهما الآخر (فهما واحد في حقيقة الأمر) .

البعد الأول : ما المقومات الطولية في نمو الإنسان (مشروع المبدع) حتى تتاح له فرصة مناسبة من الحرية تسمح له بالحركة التى تسمح له بمجاوزة العادية لاحتكام الاختيار الأعظم بدرجة من الوعى والحركية تسمح له بالتالى بترجيح جانب الإبداع

إلى ما هو إبداع أو إلى ما هو دورات فاعلة أو مغلقة أو ذهانية .

٨ - وتظل مسئولية تعميق وتوريث الحركية المرونة من مسئولية الجنس عن بقاءه وتطوره من خلال البصم عبر الأجيال .

٩ - ثم تأت مشكلة الحرية في مواجهة الوراثة بمواجهة مسألة الوحي بكل هذا ، فالوحي بما تورث للفرد أو للمستول عن تربيته أسرة أو مجتمعاً لا بد أن يفهم من مسألة فرص التعديل بإرادة منتظمة ، التي هي جزء حتى من فعل الحرية (وإن لم تكن هي هو كما أسلفنا) .

١٠ - ثم تأت الوراثة النوعية للمستويات التطورية (التنظيمات المبراركية) فيختلف كل فرد ، وكل عائلة وإلى درجة أقل ، كل جنس في مسألة قوة هذه المستويات وضغطها^(٣٣) ، وحين نورث مستوى أقوى من الآخر (أو أقوى مما هو عند غيرنا مما عائلته) إنما نورث تحدياً في مواجهة كيف سيعبر هذا المستوى عن هذا الحضور الطاعى ، وأين يقع الوحي به من مسألة التحكم الإرادى في تناسب تعبيره عنه ، إذ نحن لا نورث دوتية عنصرية أو تميزاً فائقاً لفرد أو جنس بذاته ، وإنما وراثتنا لقوة هذا المستوى أو ذاك ، بعلامات سلوكية وفينومولوجية مؤكدة ، حملنا مسئولية مواجهة حضوره ودراسة مساراته والإسهام في توجيهه ، من خلال الحفاظ على إيجابياته ، وإتاحة الفرص المناسبة .

وخلصة القول في هذه المنطقة أن الوراثة ليست هاتفاً في ذاتها في مواجهة ممارسة الحرية ، لكنها مسئولية تؤكد أهمية حركية البيولوجى في تناول هذه القضية .

٩ - الجسد : عائق أم مجال ؟

ونجربنا الحديث عن الحرية من مطلق حركية البيولوجى ومرونة الوراثة إلى الحديث عن الجسد وعلاقته بالفكر ، والجسد هنا نقدمه مفهوماً متداخلاً ، لا ينفصلان كما حاولت الفلسفة الوجودية أن تفعل ، فمن ناحية هو الجسد الفيزيائى الذى يشغل حيزاً حقيقياً للوجود ، ولهذا نفضل أن نقصر لفظ الجسد عليه ، ومن ناحية أخرى هو الحضور

وإذا سلمنا بأن الإبداع مواكب طاقم للحرية كما قلنا ، فإن كل ما يؤثر على الحرية لابد أن يؤثر على الإبداع زيادة ونقصاً ، وتحديد نوع ومستوى . ولتأخذ مثالا متحذياً أساسياً من التركيب الجاهز الذى يبدو أنه ليس فيه اختيار أصلاً .

٨ / ٢ الوراثة (مثال) :

ونحن نتكلم عن حركية البيولوجى ومرونة الوجود أساساً لما هو حرية ، لا بد أن نقفز أسئلة ترجعنا إلى الأصل من حيث التركيب الجلبى الفردى أو الجماعى مثل : هل ياترى ثمة استعداد خاص يسمح لفرد أو جنس بفرص ممارسة فعل الحرية (فالإبداع) أكثر من غيره ؟ وبأسلوب آخر :

هل يمكن أن يتصف فرد أو شعب (كما يشيع في بعض الحساسية الوطنية أو التمييز العنصرى) بأنه أكثر أو أقل حرية من آخر ، هكذا بطبيعته (الوراثية) ؟

وندى أن الإجابة عن هذا السؤال مثلها مثل أغلب الإجابات - سوف تكون تقريبية بدئية بطبيعة الفرض المقدم .

وفى ذلك نقول :

- ١ - إنه لا يوجد مورث gene اسمه مورث الحرية .
- ٢ - إن الذى يمكن أن يورث هو المرونة البيولوجية إن صح التعبير ، وهذه المرونة لها مظهر متعلدة ، من بينها الجنون الدورى ، ومن بينها الإبداع .
- ٣ - إن هذه القابلية التى قد تورث هي أصلاً مكتسبة من واقع المرونة الأصل فى الكون من حولنا عبر تاريخ التطور^(٣٤) .

٤ - ويمكن بالتالى أن يكتسبها من لم يرثها فيما لا يحل لتفصيله هنا .

٥ - كما يمكن أن يفقدها من لم يدعمها ويدبرها .

٦ - إن هذه المرونة والحركة - زيادة ونقصاً - لا تحمّل ابتداءً ويشكل نهائى طريقة توجيهها إلى جنون أو إبداع أو عادية ، وإنما هي تعلن سهولة أو صعوبة الحركية عامة والدورية خاصة .

٧ - وبالتالى فإن المسئولية تزداد حتى على المجتمع تجاه توجيه ناتج هذه الحركية - بقدر طاقتها الموروثة زيادة ونقصاً -

للتنشيط الجسدى ومكملة له . ووضعنا من هذا وذاك الفرض
القاتل :

إن المفهوم الثابت، و الضلال الغائر، ينفرسان في الجسد
جنباً إلى جنب مع انفراسهما في أكثر من موقع ومساحة من
خلايا المخ .

وبما أن خلايا المخ ليست ذاتياً في تناول التحريك النشط
المباشر (اللهم إلا بالنبنيات للنفس psychodelics من
المهلوسات ، مثلاً^(٣٩)) ؛ فإن التعامل مع الجسد مباشرة
مدخلاً إلى الكلمة والمفهوم يصبح الممكن المباشر في مثل هذه
الأحوال .

وقد واجهنا صعوبات من الزملاء في تقبل هذه الفروض
والعمل من خلالها أكثر مما واجهنا صعوبات من المرضى ، لكن
مع التدرج والمثابرة استطعنا أن نحقق جانباً من هذه الفروض
بما يمكننا من تطبيق نتائجها على هذه القرضية الجديدة الخاصة
بالحرية .

ومن ذلك :

١ - إن المفهوم الفكرى الثابت حتى الجمود (فالإعاقه) هو
منغرس في الجسد كله بقدر ثباته في خلايا المخ .

٢ - إن الحركة المنتظمة في دورات النوم / الحلم /
اليقظة / قادرة على تمتعته هذا المفهوم الجامد أثناء النوم ومن
منطلق خلايا المخ أساساً والجسد ثال لذلك ، لكن جمود
الجسد وقبضته قد تكون قادرة في الحالات المتجمدة على الأمر
المباشر فور اليقظة لعودة الأمور إلى غوصها ونباتها (كما
كانت) .

٣ - إن التمتع في ذاتها ليست هي الغاية العلاجية ،
ولكن إمكانية تناول نتائجها هو المنطقة التي يتحرك فيها المعالج
والمرضى بقدر من الوعى (والحرية) بما يتناسب مع التناول
الحالى للقبضة .

٤ - إنه كلما كان التحريك غير منتظم وغير مألوف (مثل
الهرولة في الجرى دون الجرى التنافسى ، ودون الجرى الراتب)
كانت تمتعته للمنظومات الثابتة أكثر احتمالية ، بالقدر نفسه فإن
كسر انتظام دورات النوم اليقظة الليلية يترتب عليها مثل
هذه التمتع .

الحركى المتجسد للوعى سواء لبس الجسد الفيزيائى أم لا ،
وهذا ما نغفل إلى تسميته الجسم^(٣٩) ، والعلاقة بين الاثنين
وثيقة ، فالمفروض طبيعياً ألا يكون فرق بين هذا وذاك ، إلا
أن تطور الإنسان ، وتنزله عن النشاط الحركى الفعل بوصفه
لغة أساسية وحضوراً ضرورياً لتعميق الوجود ، قد أدى إلى
تنوعات من الانفصال جعل الوعى الحركى المجسم (الجسم)
يحل محل الجسد العيان في بعض الأحيان دون أن يلغيه .

وسوف نتحدث ابتداء عن الجسد (العيان الفيزيائى) ، ثم
ننتقل إلى الجسم (الوعى الحركى) . فالجسد اللحم الدم ،
ليس مجرد حامل للرأس الذى يحتوى المخ ، المسئول عن
الفكر ، لكنه جزء لا يتجزأ من حركة الوجود . والمعلومات ،
وخاصة المفاهيم الأساسية الموروثة أو المبصومة imprinted
(٣٥) لا تكون حامض الريبونوكليك الخاص فقط بخلايا
المخ ، وإنما هي تفوص أيضاً في خلايا الجسد ، وبالتالي يمكن
أن يكون هذا الجسد . (العيان / الحسى / الحركى /
اللحم / الدم) سجن لحركية الفكر كما يمكن أن يكون هو
الوسط المرن الذى يسمح بمرونة حركية الفكر .

وقد عاشت هذه القضية من خلال أربعة مصادر أثناء
ما أسسته معاشية الجنون : وذلك أثناء تمتع الضلال
وتفكيكه وخاصة في حالات البارانويا المزمنة وتحت المزمته^(٣٦)
وحالات اضطرابات الشخصية ، وإلى درجة أقل نجاحاً ،
حالات الوسواس القهرى^(٣٧) وذلك باستعمال علاج التنشيط
الجسدى (بالعدو أساساً والرقص إلى درجة أقل) وأثناء علاج
الحرمان من النوم .

فقد لاحظنا أن البدء بتفكيك الوضع الجسدى من خلال
التنشيط غير الراتب وغير المكرر وغير المألوف ، لو أنه تم في
صحية آخر حقيقى ومتحرك (معالج / معالجن ذوى نوعية
خاصة) فإنه يصاحبه تفكيك في الضلال الثابت في حالة
البارانويا كما يصاحبه تفكيك في المنظومة المفهومية الغائرة
والمعوقة في حالة اضطراب الشخصية .

أما في علاج الحرمان من النوم^(٣٨) فقد لاحظنا أن كسر
غطية الإيقاع الليلنهارى (السرکادى circadian) بالسهر
المستمر ليلاً ونهاراً عدة أيام إلى أسبوع فأكثر ، كل ذلك إنما
يحدث في الجسد ، وفي المنظومات الفكرية. معاً آثاراً موازية

وما أسميته شخصيا «فرط العادية»^(١٤) وفي غير ذلك ، أى في حالة انفصال الجسد عن النفس ، أو عن الفكر ، (وهذا وارد في الحياة العادية وفي المرض كما ذكرنا حالا) لانتقص فرص الحرية بجمود الجسد أو ببلادته هكذا مباشرة ، وإنما يوجد أحد احتماليين :

إما أن يتجسد الفكر مع الجسد في كل جامد (وهو ما يحدث في حالات الفصام البسيط وبعض اضطرابات غلط الشخصية كما أشرنا) ، وإما أن تستقل المنظومة الفكرية وكأنها نسخة من المنظومة الكيانية العلة ، لكنها تتحرك بعد أن تستقل في ذاتها دون سائر المنظومة الكيانية العامة ، فتنبض وتتعت وتعاد صياغتها وتتلء ، وتبسط في نبض الإبداع ونبض الحياة ، تفعل كل ذلك منفصلة - بشكل ما - عن الجسد (العيان) ..

وفي هذه الحالة تمثل هذه المنظومة اللاجسدية جسما يكاد يكون مستقلا : «الجسم / الوعي / الصورة» بما أشرنا إليه في البداية ، وبما ينبغي تناوله بالقياس - بالمقاييس نفسها - ونحن نتحدث هنا عن المنظومة وعن المرونة وعن التعتة بالمقاييس نفسها التي تحدثنا بها ونحن تعامل مع الجسد العيان فعلا . كذلك فإن تنشيط الجسد (الحس الحركي) في ذاته لا يعنى تلقائيا تنشيط للمنظومات الأخرى ، ما لم يكن التوصيل جيدا . ويحدث الاتصال بين هذا الجسم / الوعي (النسخة المستقلة عن الجسد من المنظومة الفكرية) ، من خلال وصلة قائمة لكنها غير نشطة في الأحوال العادية ، وإنما تنشط هذه الوصلة وتصبح جيدة التوصيل في حالة تحريك أيها (أى من الجسم أو الجسد) إبداعيا إبداعا خالقا فعلا ، أما إذا تحرك أى منها في ذاته في علة ، فإنه قد يؤكد الوصلة الوظيفية ويباعدها رغم بقاء الاتصال كلنا . القضية قسها بالنسبة للباقي .

وبالفاظ أخرى : إنه مهما بلغت درجة اغتراب الجسد (العيان) عن «الكيونة الكلية / الوعي المتضفر» فإن ثمة وصلة قوية ستظل بينه وبين الوجود الكل من ناحية ، وبين المنظومات : الجسم / الوعي ، في تجلياتها الفكرية والوجدانية بحيث يرتبط تحريك أحدهما باحتيال تحريك الآخر ، رغم اختلاف درجة التحريك المطلوبة حسب المسافة بينهما

ولن أمل من توضيح الخلط للمحتل الناشء من استعمال هذه اللغة الخاصة ، فإن كان للكلمة جسم يمكن ، لو أنها حملت معناها حقيقة وفعلا ، فهي أيضا يمكن أن تنفوس في جسد من لحم ودم ، وهذا الاختلاف عن المفهوم الوجودي هو ما أعنيه تماما من احترام أخلايا والجسد العيان ، دون إعطائها استقلالاً أو أسبقية ، وفي الوقت نفسه احترام الكلمة / جسما ووعيا ، دون فصل تام عن الجسد ، وأخيرا احترام الوصلة النشطة والكامنة بينهما .

وهذا الإصرار على هذا الوصل المرن ناتج من موقعي حين يصر الأطباء على الاختباء في أخلايا على حساب الحرية والمعنى والمرونة والنبض ، ويغاف غير الأطباء من السجن داخل أخلايا وكيمياء مجرد التلويح بكلمة بيولوجي أو جسد .

الحرية والجسد

فإذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن الحرية والجسد (في حدود المعنى العيان) فإن هذه اغترابات تشير إلى ما يلي :

إن المفاهيم تنقسم إلى مفاهيم للاستعمال وهي أقرب إلى الأدوات وليس لها علاقة مباشرة بالجسد ، ومفاهيم للمعيشة ، وهي المنظومات الجوهرية المتعلقة باللغة بوصفها تركيباً بيولوجياً غالراً ، ورغم أن المخ والجهاز التنفسي هما المخرج العلني لهذه وتلك في آن ، فإن الجسد هو المحور المركزي لاستقرار الأخيرة أساسا ، دون الأولى (أو أكثر من الأولى أحيانا) .

وحين نقول الجسد هنا فإنما نعني الجسد كله ، لكننا نعني في الوقت نفسه أن أى جزء من الجسد يقوم عن الكل بالتموضع نفسه الذي تتمثل فيه الذاكرة في المخ حيث لا ينحصر جزء بذاته بالاحتفاظ بذكرى بذاتها وإنما تتمثل كل ذكرى بكل موضع بما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلى ذلك، فإن مرونة الجسد هي جزء ضروري للحرية بالمعنى الوجودي والكيان الشخصي في الأحوال المتكاملة التي لم يستبعد فيها الجسد عن الوجود الكل كما هو الحال في كثير من بعض أنواع الاضطرابات المستتية مثل الفصام المزمن (السلبي خاصة) وكذلك في كثير من اضطرابات غلط الشخصية ، بل

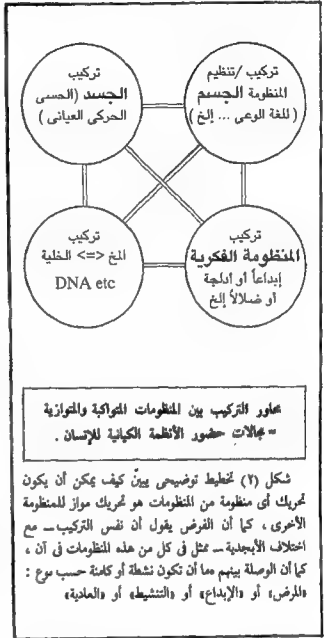
وكثافتها... ، وهى فى الآن نفسه تأتى
حسية وملركة ، لى أنها تأتى حسية
ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها
وملمسها... .
وأظن أنه إذا كان الجزء الأول مجازاً فالجزء الثانى لا يكون
كذلك. (٤١) .

أما خالدة سعيد فقد عنونت قراءتها لديوان (لن) لأنسى
الحاج ، فى حركة الإبداع بعنوان شديد الدلالة فى هذا
السياق ، العنوان هو : (الشعر وعتمات الجسد) ، وقالت
فيه : «تراجع أنسى الحاج ، انسحب من العالم الخارجى
المقضى اللامع إلى عتمات الجسد ، حيث التشويش الفظيع» ،
ثم راحت تتحدث عن مناجاة لـ «شارلوت» ، (وهى ماتت
الأصبع فى متهاهما قبل بداية اللفظ) وأعقبت خالدة على ذلك
بقولها : «وإذا فاجزاء جسده تستعد للسفر ، مستشهدة بقول
شارلوت » . . . إن العقد سينفطر ، إننا متخلون عنك . .
إلخ . ثم تسأل خالدة : لماذا هذا الرعب من الجسد ؟

وفى محاولة للإجابة ، ربطت بين أنسى والشاعر الفرنسى
آرتونان آرتو ، وبالرغم من أنه (أو أنسى) قد وُصف (أى
الشاعر آرتو) «بالتوغل فى جسده» ، إلا أنهم ربطوا ذلك أيضاً
بإصابته بالسرطان(٤٢) . وقد حدث مثل ذلك فى تفسير موت
امرىء القيس ، حدث أن استسهل المؤرخون (مثل معظم
أطباء هذه الأيام) أن يعزوا موت امرىء القيس لما أصابه من
داء الزهري ، وبالتالي ما أصاب جسده من قروح .. إلخ ،
حتى إن بعضهم أجاز لنفسه أن يرى تساقط أنفسه نفساً
ففساً ، أن يراه تعبيراً عن تساقط جلده (لا ذواته) فى البيت :

ولو أنها نفس تموت جميعها
ولكنها نفس تساقط أنفسا

وكم استشهدت بهذا البيت ليدل على تعدد الذوات ،
والآن أرى أنه لا بد أن يوضع ما أصاب جسد امرىء القيس
قريب وفاته مع مسألة توازى المجالات وانتقال ما يحدث لواحد
من هذه المجالات إلى الآخر وخاصة عند المبدعين ، أو أثناء
الملاج المكثف للنشط ، أو فى الجنون التناثر .



شكل (٢) تخطيط توضيحي يبين كيف يمكن أن يكون
تحريك أى منظومة من المنظومات هو تحريك مواز للمنظومة
الأخرى ، كما أن الفرض يقول أن نفس التركيب - مع
اختلاف الأبعاد - يمثل فى كل من هذه المنظومات فى آن ،
كما أن الوصلة بينهم مما أن تكون نشطة أو كاسنة حسب نوع :
«المرض» أو «الإبداع» أو «التنشيط» أو «المعادية»

ويرتبط نوع الإبداع الذى صفناه أساساً فى فرض
الجدلية(٣) وإلى درجة أقل فى فرض العدوان(٤) بكنية
التحريك أو جزئيته ، بتواصله أو استقلاله ، ليتبع الإبداع
الحالى أو الإبداع البديل (انظر بعد) .

وأشير هنا إلى استعمال كلمة الجسد (مجازاً) ومعاشية المشاعر
جسدية حساً فى خبرات الإبداع الأعماق ، واكتفى بمثال
واحد :

إدوار الخراط : «..... لفتى ، فهى تتخلق بالكلمة أو
تسقط من الكلمات ، بجوسها وإيقاعها

(يقهر النظافة مثلا) مستقلة عن كل من الجسد والوعي في آن . وإذا كانت الأطراف - فزيقيا - تشارك في تكرار غسيل اليدين مثلا ، فهي تشارك بناء على قهر من منظومة فكرية مستقلة. وليس يوصفها بمثلة ومحتوية للمنظومة نفسها بذاتها . لكن هذه المنظومة الفكرية الوسواسية للمستقلة إنما تمثل جسما / وعيا في ذاتها ، ويصبح التناقض بينها وبين الجسد العيان هو مصدر التوتر المتصاعد كلما عصا الجسد الفيزيقي أوامر الجسم / المنظومة / الوعي المخترية . ولا يتوافق تحريك الجسد سواء بالنشاط الجسدي أو بالحرمان من النوم مع تحريك أو تفكيك المنظومة الفكرية المستقلة عنه (في الوسواس) إلا بجهد خارق قد يعرض حياة المريض بأكملها للخطر . وهذه الخبرة تقابل اغتراب بعض المثقفين المقلتين ، مع وعيهم بهذا الاغتراب ، وربما إعلان رفضهم له ، وعجزهم عن اختراقه رغم محاولاتهم ، ثم الرضا به (باعتبار أن هذا هو الممكن) وأخيرا تجمدهم عنه .

٣ - خبرة الضلالات ، وخاصة ضلال الاضطهاد ، في حالات البارانويا المزمنة (الأفضل : تحت الزمنة) كما قبلناها في الممارسة العملية ، وهذه الخبرة تقع بين النموذجين السابقين ، فمن ناحية هي متفرسة لى الجسد ، ومن ناحية أخرى هي تتمتع ببعض الاستقلال الفكري الدائري (= المعلق الدائرة = المَسَرَّ في عملة) ، وتحريك الجسد العيان هنا لتتمتع جموده ، قد ينتقل إلى الجسم / الوعي ثم إلى المنظومة الفكرية بسهولة أكثر ويتربط عليه تحريك الجسد / الوعي / المنظومة .

وبالقياس يمكن أن نتصور كيف يعوق جمود الجسد حركة الفكر ، وبالتالي تتجمد المنظومات في شكل إيديولوجي أو دين أو متنج جامد، وبعض مايقال عن لزمة المثقفين قد يتعلق بدرجة من الانفصال بين الوعي / المنظومة الفكرية ، والوعي / الجسد الواقع بشكل أو بآخر^(١٣) .

١٠ - الإيقاع الحيوي والحرية :

كما سبق أن لاحظنا ، فإن قراءة الفرض السابق تقدمه عن الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع^(١٤) من منطلق الحرية يثير تحديا لا مفر من مواجهته :

والذي أريد أن أدعو لإعادة النظر فيه هنا ، هو أن المهم في كل هذا ليس تحلي الجسد ، أو التوغل فيه ، أو أن ينسل نسلة نسلة ويتخل عن صاحبه ، المهم هو أن الجسد ، بذاته ، هو أحد مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان ، سواء تطابقت مع بعضها البعض ، أم حلَّ البعض عمل الآخر ، أم أنكر البعض غمما ، فإن المسألة ليست من الأصل ومن الفرع ، وإنما المسألة هي تأكيد أن تحريك مجال قد يحرك (أو لا يحرك) الآخر ، وبالتالي قد يصبح أحد المجالات مكبلا أو ميسرا للآخر ، ومن ثم للحرية .

وإذا كان لي أن أقتطف من مهتي أمثلة قابلة للقياس فالنقل ، فإنه أميز في مواجهة هذه القضية بين ثلاثة أنواع من الاضطراب النفسي اختلفت معها خبرة التحريك من خلال الجسد ، وخبرة الحرمان من النوم لكسر رتوب الإيقاع الحيوي الذي نفترض أنه تحول في هذه الأحوال إلى دائرة مغلقة :

١ - خبرة الاكتئاب المصاحب من ناحية بضلالات العلمية وبالتصلب الجسدي الذي يصل إلى حالة الجمود الكائناتوي ، وفي هذه الحالة يكون الجسد (العيني) مشاركا حقيقيا في العلم ، وفي إعلان العدم ، وبالتالي يسكن سكوتا كاملا حتى يصل الأمر إلى عجز المريض عن أن يبلغ علمه ، وهذا التجمد الساكن هو المقابل غمما لجمود الفكر الذي أحاول أن أقدمه والذي هو ضد الحرية بالتحريف الذي أتناوله به .

وفي هذه الحالة تتحرك الحالة المرضية إذا نجحنا في تمتع المنظومة الضلالية العلمية سواء بادئين بتمتعة الجمود الذهني بالعقابر وجلسات تنظيم الإيقاع ، أم بالكيمياء المخملية والمنظمة في آن ، وإلى درجة أقل بالتحريك الجسدي الملاحظ .

وهذه الخبرة إنما تملن توجد الجسد بالجسم / الوعي ، ومن ثم تمتع أحدهما بتمتعة الآخر ، الأمر الذي له ما يقابله في حالات العادية ، وبالتالي في حالات تحريك الإبداع من خلال العمل اليدوي الجسدي ، الأمر الذي أسىء فهمه وتطبيقه في كثير من مراحل تطور تطبيق الماركسية .

٢ - خبرة الوسواس القهري الشديد الذي يصل إلى درجة تعتبر أحيانا ذات جنة ذهانية ، وهنا تكون المنظومة الفكرية

عن حرية المعلومات أثناء إعادة تنظيمها من خلال الإيقاع الحيوي .

(٤) ونوع وسلامة المعلومات المدخلة أثناء طور الاستيعاب ، وكذا درجة الوعى أثناء عملية البسط هما المستولان عن فاعلية ونتائج توجه حركة الوجود (= الحرية) .

١١ - التيسر الجسدى والعقل

وعلى قدر ما عرّى الجنون هذه المفاهيم الأساسية لحركة الجسد ، ومنظومات الرمى ، فإن الطب النفسى الحديث (الذى يقلب عليه التفسير الكيميائى الفتح) ، قد أصبح عاملاً جليداً فى تدخل ضد طبيعة كل من النبض البيولوجى (الإيقاع الحريرى) ودور الجسد فى تركيبة الجنون / الإبداع ، ذلك أن التدخلات الكيميائية الحديثة فى ممارسة الطب النفسى إنما هي تدخلات قهرية بشكل أو بآخر ، إذ تقوم بقهر هذه الحركة البيولوجية الإيقاعية ، لمجرد أن البسط زاد عن الحد أو أن نتائج الإيقاع لا يتحمل من حوله ولا يفهمه ، وقد ترتب على ذلك اختفاء أو ندرة الأمراض النفسية الدورية من ناحية ، وبالتالى ، وفى الوقت نفسه إجهاض الإبداعية الدورية المحتملة فى المقابل .

وفى ما يتعلق بالحرية ، فإن التثبيت الدائم لخلايا المخ ، بفراط استعمال المهدئات الجسمية طول الوقت ، هو تدخل سافر لإيقاعية المخ ومرونة الجسد معاً ، ذلك أنه يترتب عليه جمود بيولوجى ، ثم جمود جسدى ، ثم تيسر جسدى ، ثم تيسر وجدانى ، فتشقق فى كل هذه المجالات من كثرة التيسر ، (وكل ذلك له أساء أعراض ومضاعفات (١١) وهذا التيسر التشقق^(٤٤) يصاحبه أو يستتبعه جمود وجدانى وفكرى يعيقان الحركة فالإبداع بلا أدنى شك ، وليس هذا انتقاصاً من مفعول هذه العقاقير فى ضبط جرعة النشاط المفرط ، وإنما هو تنبيه إلى أن المسألة الكيميائية ليست مستقلة عن المسألة الإبداعية والنموية ، وأن الاضطراب لاستعمال العقاقير لابد أن يضع فى الاعتبار وظيفة خلايا المخ (والجسد) فى حركة التفكير والإبداع على المدى الطويل .

١ - فهو قد بدا كأنه حرم المبدعين من تميزهم الخاص إذ جعل الشخص العادى - بمجرد النظم والحلم فالنمو - هو مبدع بالضرورة .

٢ - أنه قلل من قيمة الإرادة الواعية وفعل المتابعة فى عملية الإبداع .

وقد حاولت أن أخفف من وقع هذا وذلك فى الفرض التالى عن جدلية الجنون والإبداع .

وأود أن أضيف هنا بعض الإيضاحات اللازمة حتى لو كانت مكررة .

١ - فالإيقاع الحيوي ليس قضية الجسد فحسب وإنما هو نظام كرنى بيولوجى جسدى فيولوجى فردى نفسى معاً .

٢ - والإيقاع الحيوي فى ذاته ليس هو الإبداع ، ولكنه الفرصة المكررة لإمكانية الإبداع اليومى الدائى والرمزى المشكلى فى إنتاج بداته .

٣ - والإيقاع الحيوي له طوران ، وكلا الطورين هام لفاعليته ، ولا يمكن لأحدهما أن يستغنى عن الآخر ، فما لم يحتل المخ (فالكيان البشرى) بمعلومات (مفردات / تغذية بيولوجية) كافية فى طور الامتلاء ، فلن يجد شيئاً يتمتع به أو يبسطه فى طور البسط ، مثل القلب الذى ما لم يحتل أثناء تمدده بالدم فلن يجد دماً يدفعه حين يتقبض .

وموقع الحرية يبدو فى الخلفية إذا قيس بتلقائية الإيقاع وروتيه ، لكن علينا أن نتذكر فى الوقت نفسه :

(١) أن الإيقاع الحيوي ليس دائرة مغلقة وإنما هو امتلاء بالمعنى (المعلومات ذات المعنى) ، ثم بسطها فى الحلم أو الإبداع أو الجنون النشط .

(٢) وهو بذلك يمتلك قدراً من الحرية تسمح له ألا يكون مجرد إعادة نبضات ، وإنما تخليق دورات .

(٣) وإذا كان الحديث الآن يدور حول حرية البروتون والاختيارات المطروحة على جزئيات الذرة ، فلحديث أولى

١٢ - تعدد الذوات :

المحنا في المقدمة إلى قضية تعدد الذوات وتأثيرها على إشكالية الحرية ، ورغم أن هذه للسئلة قد سبق تناولها بالتفصيل^(١١) إلا أننا هنا نتقّى ما تركز عليه فيما يتعلق بمفهوم الحرية كالتالى :

إن تغير النظرة إلى الإنسان بوصفه وحدة استاتيكية (أو حتى ديناميكية) إلى اعتباره «مجمع شخص» يمثل موجزاً للتاريخ ومحتوى العالم في آن ، خليق بأن يقلب كل الموازين السائدة حالياً عن مفهوم الإنسان ومفهوم الحضارة ومفهوم النمو الفردي ومفهوم التطور البشرى جميعاً .

وأهم مايتغير في مثل ذلك هو مايتبع هذا المفهوم من تغير مفهومنا عن الحرية . وهذا ماسبق أن أشرت إليه حين طرحت التساؤلات المتعلقة بموضوعنا اليوم على الوجه التالى :

(أ) ماذا يكون موقف الشخص العادى أمام نفسه ؟ صورته لذاته ؟ فخره بها ؟ تحميده لها ؟ لأنه إذا كان «هو» ليس «هو» بل «هم» أو «نحن» فكيف يتحدد أو يتميز ؟

(ب) ماذا يكون الموقف من قرار الشخص لنفسه ، واختياره لفعله ؟ من الذى اختار ؟ ومن المسئولية ؟ (وقد يمتد هذا البعد امتدادا خطرا ليشمل المسئول الجنائية)

(ج) كيف نعامل بعضنا بعضا ، وكيف نتفق ونتحاب ونحن قد أصبحنا وحدة ، موجودات ولنا إرادة أفراد ؟

والآن ..

١٣ - الحرية والزمن :

إن الواحدية الحقيقية - في حالة الصحة - لا تكون حاضرة حضورا يسمح بالحديث عن الاختيار إلا إذا ركزنا فعل الحرية في لحظة بذاتها ، فاللحظة هي التى تحدد الذات لتكون كيانا واحدا مفردا شاعرا فاعلا .

وقد يحدث في حالات الجنون والحلم والشعر أن يصبح الزمن اختياري هو نفسه ، فتدخل الأبعاد حتى يظهر التعدد على السطح في آن .

ولابد من التفرقة بين الزمن والوقت (والتوقيت) فمن ناحية : إن الزمن كيان قائم ، ويعد مستقل ، ومساحة

فهل تمنعنا هذه السليبيات المحتملة من أن نعترف بحقيقة تعددنا ، وحتى إذا كان من السهل أن نتغاضى عن مواجهة هذه الحقيقة في الحياة العادية ، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للإبداع ، وبخاصة في أدق وأشجع مجالاته وهو الشعر^(١٢) ، وقد سبق أن أوضحت ذلك في الموقع نفسه كما يل :

١ - الإنسان متعدد في كيان ظاهرى واحد .

٢ - التعدد خطر وقد يفتح أبواب السلبية والتأثر .

٣ - الإنسان مستمر ، ويتقدم ورغم (١) ، (٢) .

٤ - إن هذا التعدد ليس وليد الانشقاق التالى للولادة فقط

أن إعطاء هذا العلاج يكون أنجح حين يظهر على المريض (دون أن يدري ، ودون أن يعلن) أنه قد اختار اختياراً ما^(١٦).

١٤ - القهر من الخارج : مادة للإبداع اللاحق :

أنواع القهر الخارجى كثيرة ، لكن موقعها من التأثير على الحرية واحد . والقهر الخارجى - خاصة إذا قورن بالقهر الداخلى - له فضل على الحرية لا ينفى ، وذكر الفضل لا يعنى بالضرورة طلب المزيد ، بقدر ما يعنى الإحاطة بالأبعاد موضوعياً ، بما فى ذلك مجرد الشكوى والتبرير .

ولا مجال هنا لعدد أشكال القهر الخارجى المعروفة مثل القهر البوليسى ، والقهر الاقتصادى ، والقهر السياسى ، والقهر السلطوى الدينى ، فكل هذا معروف ومعاد . وللقهر الخارجى شكلان : ظاهر وخفى . ومن إيجابيات القهر الخارجى الظاهر أنه قد يساهم فى الحفاظ على المعركة فى الخارج ، فهو يكفكف المواجهة .

وهو من ناحية أخرى ينبه على أشكال القهر الخفية المحتملة . وهو من ناحية ثالثة يمكن أن يكون مصدراً جيداً من مصادر ذوات الداخلى (التقمص بالمعتدى مثلاً) مما يمكن فيما بعد أن تستعمل أبجدية للإبداع . هذا عن القهر الخارجى الظاهر . أما القهر الخارجى الخفى ، فهو أكثر من أن يحاط به ، وبعضه يتمثل فى الإحاطة بشروط النشر وضيق المنتج . وما يعنى من هذه الصور كلها هو أن أركز على أن الخطر الأكبر على الحرية يكمن فى انتقال هذا القهر الخارجى ليصبح قهراً داخلياً .

١٤ / ١ - النقلة من الخارج إلى الداخلى :

ينتقل الخارج إلى الداخلى بما فى ذلك صور القهر وشخصه باستمرار^(١٧) . وفضلاً عن أن الداخلى - تطورياً - ليس إلا جماع تراكبات الخارج فى طفرات نوعية عبر الزمن ، فإن هذه النقلة من الخارج للداخلى تأخذ صوراً متنوعة فى حياة الفرد ،

رحية ، والحرية هى الحركية القادرة على تشكيله فى التوجه العام والخاص فى لحظة بذاتها ، وحين تتكلم عن أن الواحدية تنكشف فى لحظة متناهية الصغر^(١٨) تسمح لنا أن نحضر ونختار ، فإن فعل التكثيف فى لحظة فعل قادر على مجاوزة التعددية إلى الواحدية كما للحناء .

أما التوقيت فى مسألة الحرية فله وضع آخر حين يلوح سؤالاً يقول: هل أنا اختار الآن ، أم أنتى فقط أعلن اختياراً سبق أن قرره ورجعته من قبل ، ثم رحت أدمعه رغم كموته ، وأنا الآن أفعل إلا أنتى أعلته ؟ والرد الذى يتكرر بكل قوة ويحد يقول :

إن الاختيار يتم فى لحظة خفية ، ويكون اختياراً حقيقياً واسخاً مخترقاً رغم كموته ، لكنه لا يظهر فى السلوك إلا بعد شهور أو سنوات ، حتى يبدو أن هذا الاختيار ليس إلا قهراً إذا استعملنا لغة فرويد عن «التثيت» ، أو استعملنا لغة إريك بيرن فى حديثه عن ثبات النص ، لكن الأمر ليس بالضرورة تثيتاً أو وجوداً للنص .

وقد انتبهنا إلى هذه النقطة الخاصة بالاختيار السبقى من ثلاثة مداخيل :

الأول : هو اكتشاف «سبق التوقيت»^(١٩) وهو ما أسميناه ببداية البداية فى حالات الجنون والقصص خاصة ، حيث أشرنا إلى أن المجنون يدرك (ويعلن) اختيار جنونه بعد بداية الجنون (بأثر رجعى) .

والثانى : ما رصدناه فى لحظات التحول النوعى فى العلاج الجسمى المكثف ، وهو ما أسميناه تحول المنظومة ، system shift حيث نرصد هذا التحول دون أى تغير محدد فى السلوك ، فنطمئن لآثاره الممتدة والى استظهر حتى بعد سنين ، وهذه لحظات الاختيار .

والثالث : من خلال توقيت مايسمى بجلسات الكهرباء وما أسميناه مؤخرًا جلسات تنظيم الإيقاع^(٢٠) ، حيث يختلف مفعولها بحسب التحقق من اختيار مايجتازه المريض وإن لم يعلنه ، وطالما المريض لم يفتّر ، ولم يربح قيادة مستوى معين من مستويات الخ ، فإن إعطاء هذا النوع من العلاج يكون أقل دقة لما لو أعطى بعد مائسمة قرار الاختيار ، وقد تعلمنا

٢ - أن يكون متوسط القوام : لأنه إذا كان وقيفا هشاً ، لن يقوم بالدور الدعائى المطلوب ، وإذا كان سميكاً صلباً ، فسوف يعوق النمو الأصل لا عمالة .

٣ - أن يكون مرحلياً (وهذا نتاج للصفتين السابقتين) بحيث يسمح للنمو الداخلى بالاستمرار حتى يستوعب جزءاً من هذه القشرة ويضمه حتى التمثيل ، ويكسر الجزء الباقى وينمو عنه ويتخطاه .

ويصبح التخصص بهذه الصورة ضرورة غمراً لا بد من خلالها مفهوم النمو المرحلى متصاعداً الدرجات ، حيث تحتاج كل مرحلة إلى كس (أو رحم) تنمو الشخصية داخله ، وهذا الرحم النفسى هو الكيان الآن من الخارج ، الذى يسمح بالكيان الداخلى فى الوقت المناسب يكسر ما يتبقى من هذه القشرة بعد هضم جزء من جوانبها ، ثم باكتساب قشرة جديدة أرق وأقصر عمراً وهكذا ، وإذا نظرنا إلى كل ذلك من منظور الحرية فإنه ينبغي علينا أن نضع فى الاعتبار العوامل التى تجعل هذا التخصص معيقاً دائماً للنمو والإبداع ، فى مقابل تلك التى تجعله جليداً حامياً .

ورغم أن التركيز فى الفكر التحليل النفسى كان على التخصص بالمعتدى ، فقد وجدت أن القهر لا يأتى فقط من معتد ، بل قد يأتى من مصادر أبعد ماتكون فى الظاهر عن شبهة المجوم الصريح ، وهذا بعض ما أشرت إليه فى معنى القهر الخفى ، فأحياناً يكون التخصص بالمشابهة : Identification with the «Like» أقسى ، وأكثر إعاقة للإبداع من التخصص بالمعتدى . وهو ما يحدث فى الإفراط فى التركيز على القدوة حرفياً سواء أكان هذا القدوة زعيماً أم والداً أم حتى مبدعاً ، والتخلص من مثل هذا المدخل أصعب لأن التشابه أقرب ، إذ قد تختلط السمات (الذات) المتضمنة ، بالذات النامية ، لثمة التشابه بينهما ، ولا يمكن التمييز بين النمو الزائف بالتخصص ، ذلك النمو الذى يحدنا فى شكل قفزة غمراً سريع ولكن مشكوك فيها ، وبين النمو الأصيل (النمو التدريجى الأساسى) ، اللهم إلا بالنفس العاطفى المصاحب ومدى الإبداع والأصالة فى تحديد الصفة أو السمات . أما التخصص بالمخالف والتفويض -differe- Identification with the (dislike) rent) ففيه يتمخص الفرد من يختلف عنه ، وكلما

وهى صور مرتبطة أشد الارتباط بالشمالية الحرية والإبداع . وهذه القفزة تنم من خلال حيل متنوعة دفاعية متعددة أهمها : التخصص Identification والحيل المتعلقة به (الإدخال-Interna- lization والغمد Introjection والإدماج Incorporation) .

يولد الإنسان ضعيفاً بلا كيان خاص تقريبا ، فهو يولد مشروع ذات Ego Potential ليس إلا ، ويمجد خروجه من الرحم باستعدادات وراثية محددة من ناحية ، وقلدرات غمراً غير محددة من ناحية أخرى ، يحتاج إلى حمايات متلاحقة . ونظراً لصعوبة وطول رحلة النمو وطبيعتها الدولية النفسية Spiral Pulsating Nature فإن هذا الكيان الضعيف يلجأ إلى عدة حيل احتوائية ، أو تكيفية ، تساعده فى تنظيم رحلة غمراً الطويلة الصعبة ، وتدخل هذه الحيل جميعاً تحت هذه المحاولات الدعامة بشكل أو بآخر ، والقواعد العامة التى تفسر وتبرر هذه الحيل الاحتوائية تقول : إنى احتوى أو أليس مرحلياً «كلا من» :

- ١ - لا أستطيع مواجهته الآن .
- ٢ - لا أستطيع السيطرة عليه الآن .
- ٣ - لا أستطيع استيعابه الآن .
- ٤ - لا أستطيع مقاومته الآن .
- ٥ - ولكنى لا أستطيع الاستغناء عنه أيضاً .

وتختلف حيل الاحتواء باختلاف طريقة الإدخال وثبات المدخل ، فمثلاً :

١ - فى حيلة التخصص يلبس الفرد ذاتاً مستمتلة من الخارج تصنع له ما يمكن أن يسمى قشرة حافية ، وفى الوقت نفسه فاعلة ونشطة ، ومن هذا المطلق يمكن أن نرى التخصص دعامة قشرية فاعلة مفيدة ، ولكنها مرحلية على مسار النمو والتكامل ، سرعان ما تستكسر نتيجة لنمو الذات الأصلية المستمر من ناحية للدرجة تفوق أبعادها ، ونتيجة لمضم واستيعاب كثير من مكوناتها من ناحية أخرى ، إذن فالتخصص المفيد والضرورى هو الذى يعمل مقومات التخلص منه بأن يكون متصفاً بالصفات التالية :

١ - أن يكون قشرياً : بحيث يكون منفصلاً بدرجة ما عن الداخلى النامى (أو الكامن استعداداً للنمو) .

من شحنتها . وما أن الخبرات الناقصة هي ناقصة لأنها مبتورة . . ، وهي مبتورة لأنها مجهضة ، والغالب في مدرسة العلاقة بالموضوع تفسير يقول : إنها مجهضة لأنها سيئة . لكن عندى أن هذه المقولة تصح مانتفق مع بعدئى القصص والتهام أساساً ، ذلك أن هناك من الخبرات السارة ما يتر أيضاً ، فيجهد لفرط ما يجعل من انفعال لا يمكن استيعابه تماماً في اللحظة ، إذن فالذى يجد الاحتفاظ بها هو ذكرى ، أو وما هو موضوع داخله هو هضم الخبرة ابتداء من عدمه . وما أن كل الخبرات نادراً ما تهضم تماماً لأول وهلة ، فلعينا أن نقبل مبدأ النسبية في هذا الشأن بحيث تصبح كل خبرة مهضومة بنسبة أو أخرى ، وموجلة بنسبة معينة ، والجزء الأول يصبح ذكرى والثاني يصبح موضوعاً داخلها ينتظر الاستعادة (شعوريا أو لا شعوريا) لإعادة الهضم . لكننى بلا حق الممارسة تبين أن المسألة لاتتعلق بالحسن أو بالسوء ، ولا بالمكتمل والناقص ، بقدر ما تتعلق بمرونة الكيان البشرى وصحة نضجه (وإبداعيته) ، فسواء كان الموضوع الداخل ذكرى أو موضوعاً فإنه قابل لإعادة الشحن ، وإعادة التشيط ، وإعادة التنظيم (في إبداع لاحق) .

ومن هنا أستطيع أن أضيف في هذا الصدد فيما يتعلق بالخبرة :

إن القهر الداخلى يحول دون الإبداع أى يعوق الحرية بقدر ما يحول دون النبض ودون التفتح ، وليس بقدر كم القهر وقوته ، وهذا مايفسر أن كثيراً ممن قهروا واستوعبوا القهر تقمصوا واحتواه وغداً خرجوا من هذه الخبرات وهم أعمق ثراء وأقدر إبداعاً .

ولكن بالرغم من أن عمليات الإدخال والاحتواء هذه ضرورية ومعقدة إلا أنها لابد أن تكون ومرحلية ، وإلا أصبحت خطراً معوقاً كما ذكرنا مع كل حيلة ؛ بمعنى أنها لابد أن تعود فتفصل أو بالأحرى «تنتع» Dislodged عن بعضها البعض في أوقات أكثر ملاءمة بحيث يمكن إعادة استيعابها بوصفها وقوداً للنمو المستمر .

وقد تتخذ بعد ذلك مساراً إيجابياً إذا كانت الظروف مواتية بمعنى : أن تكون الذات قد اكتسبت خبرات ومكاسب وشحناً

ازداد الخلاف ازداد عمق التعمص والتدت حدثه حتى تصل قمته إلى التعمص بالصورة العكسية التى هي في النهاية «Identification with the opposite» وهذه الصورة أخطر على الحرية من الصورة السابقة لأن التسلك بها يوحى بالتحور من القهر الخارجى لكن في واقع الأمر لايفعل إلا أن يعمقه . أين يقع التعمص - على سبيل المثال - في الإبداع :

ما لم يكن التعمص عتفاً غائراً صلباً فإنه يصبح ثروة قابلة للهضم والاستيعاب والتمثل فيما بعد ، وهذا يؤيد الرأى القائل بأن التعمص يدعم التلقائية الأولية Primary autonomy ويتعلق في الوقت نفسه بتكوين التلقائية الثانوية Secondary autonomy وتتميتها .

وخلاصة القول أن التعمص بصفة عامة هو «ليس» كيان بشرى بما هو قشرة خارجية ، وبالتالي يمكن تمييزه عن حيلة التقديس حيث يظل هذا الكيان المقدس خارجياً ، وعن حيلة الغمد والاحتواء حيث تدخل الخبرة في حيلة الغمد ، خبرة غائرة ، دون الحاجة إلى «ليس كيان» حام . وفي حيلة الاحتواء ينتمج الكيان الخارجى والخبرة مع كيان الفرد (الطفل عادة) بحيث يصبح الاختلاط كاملاً بشروط معوقة تميزه عن الاستيعاب (كما سيرد) .

ثم تنتقل إلى مايرتب على كل ذلك من منطلق توجه الحركية . فإن مايرتب على «تنتع» Dislodgement الكيان اللابس سواء كان خطوة نحو الدهان أو نحو النمو أو نحو الإبداع تختلف عن استرجاع خبرات الغمد ، وكذلك عن تفجير التحام الاحتواء .

ولتوضيح ذلك أكثر قليلاً نذكر أن مدرسة العلاقة بالموضوع تفرق بين كيفية الاحتفاظ بالأحداث حسب نوع الحدث المعنى ، وقد قمت بالتمييز بين ما يحتفظ بوصفه ذكرى ، وما يحتفظ بوصفه كياناً داخلياً (موضوع) ليس على مقياس ماسعى حسناً وسيئاً ، بل باعتبار أن المسألة تتعلق بقدر الاستيعاب والتمثل إن كاملاً وإن ناقصاً ، ومن ذلك : «إننا نحفظ بالخبرة الناقصة بوصفها كياناً داخلياً لعلها تكتمل بالاسترجاع يوماً ما (في الحلم أو في أزمة النمو أو بسط الإبداع أو خبرة الجنون) أما الخبرة الكاملة فنحفظ بها ذكرى أفرغت

١٤ / ٢ الحل الإبداعي :

وهنا يطل علينا الحل الإبداعي من خلال درجة ما من الوعي بأن المدخلات لم تشمل ، وأنها في الوقت نفسه لم تستقر ، ثم أيضا مازالت في التناول (أى لم تناثر أو تستغل وتسقط وتفترب) وفي هذه المرحلة بالتحديد تظهر أهمية للتغير موضع هذه الدراسة وهو حركية التوجه وهي الحرية في فعل الإبداع ، فيقدر توافر هذه الحركية في التوجه وبمعادلة شديدة الصعوبة يتحقق البديل الإبداعي بإعادة تنظيم هذه المدخلات في نتائج مبدع .

ودرجة الاختيار هنا قائمة حتما من حيث المبدأ ، لكنها تزيد وتنقص بحسب المعطى من الفرص في الخارج والداخل ، وهي ليست متعلقة بإرادة واعية مخترلة واعية طبعا .

وقد أوضحت في دراسة الإبداع الحيوى^(١) أن وظيفة الحل هي إكمال استيعاب هذه القدرات الناقصة ، كما ألمحت - بعد ذلك ، وفي فرض الجدلية - كيف أن وظيفة الإبداع تتألف مع الجدلية في الحياة اليومية وتتبادل مع الإبداع ومشرق الجنون بشكل يجعل الحل الإبداعي فعلا يوميا متاحا للجميع ، ويجعل الناتج الإبداعي مجرد احتمال قائم ..

١٤ / ٣ الوجود الوعائى (الكائن) والحرية :

على أنه إذا اقتصر الأمر على أن تكون الذات مجرد وعاء لاحتواء الخارج ، والتلون بلونه ، دون جدل أو ولاف ، فإن توقف النضج هو النتيجة الحتمية ، وهذا النوع من الوجود هو الذى أسمته هيلين دويتش^(٢) وشخصية كان as it is Personality . وقد رأيت مؤخرا أن المسألة ليست مجرد وعاء ليس له لون إلا بما يوضع فيه ، وإنما أحيانا يصل الأمر ببعض أنواع هذه الشخصية إلى عملية التقمص تكون شديدة الخلق والمهارة حتى يجعل صاحبها (الإناء) يفوق ما يوضع فيه (أى يبرز من تقمصه في ما يتميز به) ثم رأيت رؤية ثالثة - في نفسى قارنا ومنشأ ونالدا في مجال الأدب خاصة - حين تبين أن المبدع لا بد أن يتمتع بقدر من هذه الشخصية «الكائنية» حتى يستطيع أن يعيش بنفسه شخصه المستمعة من مواقفه من ناحية ، أو بنفسه شخص النص أمامه حسب موقعه إن كان

وتقدير من آخرين حقيقيين بدرجة تغنيها عن معظم هذه المساند والأغذية ، مما يسمح للنمو أن يكرس قشرة التقمص كما يكرس الكتكوت قشرة البضعة حين يمين أوان الفقس ، كما أن «عكاكيز» الغمد تسقط وحدها لأنها أصبحت أقصر من الساق التى اعتمدت عليها من قبل ، ولكن يتم ذلك لا بد أن يكون المجتمع في الخارج مجتمعا مرنا نابضا أيضا ، وفي الوقت نفسه يكون محدد المعالم . فالروية وحدها ، أو التحديد وحده ، لا يكتفى أى منها للقيام بعملية الاستيعاب المذكور ، وقد يبدو التحديد ضد المرونة ، إلا أن هذا تضاد ظاهري ، فالقلب مثلا محدد تماما وقوى الجدران بوصفه عضواً هائلاً ، وهو مضخة الحياة عظيمة المرونة في الوقت نفسه ، ويدون هاتين الصفتين مجتمعتين لا يقوم بوظيفته وتقوم الذات من خلال الإقناع الحيوى مع كل نبضة بعمليات التمتع ، فالواجبة ، فالهضم ، فالتمثيل فالاستيعاب .

وفي كل هذه الأحوال لا يكون ثمة حاجة إلى إبداع منتج خارج الذات لو سارت الأمور هكذا بسلاسة شبه كاملة . ولكن واقع الحال يدل على أن هذا المطلق هو أمر مسحيل ، ويصبح أكثر استحالة ، بل يصبح غير وارد إلا بالنظر اليسير حين تظل المادة المدخلة (بالتقمص ، والاحتواء ، والغمد) ثابتة ملتصقة طول الوقت ، بحيث تقضى على أى احتياج حقيقى للنمو ، ويستج عن هذا نمو متليف متبشير ، يظهر في صورة إكلينيكية توضع تحت التشخيص الأساسى المسمى : اضطرابات الشخصية ، وتشمل أيضا بعض أنواع العصاب المزمن والدهان الزمن . لكن قد تستمر المادة المدخلة بعد التمتع في حالة حركة مستمرة دون أن تنتقل إلى الخطوات التالية ، وبالتالي فإنها تمثل نشاطا داخليا مستقلا ونشازا يجذب الطاقة نحوه وحوله ، بحيث تصبح الطاقة المتاحة للنشاط الانبعائى والتلقائى والخائفى ضعيفة ومنهكة ، وهذا ما يترتب عنه مجموعة من الأمراض تقع عادة تحت فئة «العصاب» .

وقد يصل الأمر إلى إجهاض خطوات الاستيعاب مع تطوير الخطوات الأولى في اتجاهات تنافرية متزايدة حتى التناثر ، مما يترتب عليه تناثر يسمى في أغلب الأحوال فصاما .

٥ - أن تكون المسافات بين مفردات محتواه قريبة وفي الوقت نفسه غير متلاصقة .

٦ - ألا يكون مكاناً أصلاً وإنما يكون مشروعاً دائماً التكوين .

ويقدر ماتكون هذه المواصفات متوفرة تكون احتمالات الحرية قائمة وقادرة .

وليس هنا الآن مجال لشرح كل هذه المقومات بالتفصيل ، فضلاً عن أنني سبق لي أن شرحتها جزئياً في فرض الجدلية .

وإذا كان فرض الجدلية قد قلّم لنوع العلاقات بين المفردات والمستويات ، وكان فرض الإيقاع الحيوي قد قلّم حقيقة التناوب المنتج للإبداع وللحياة ، فإن فرض الحرية هذا يقدم طبيعة الحركة ومآزق الاختيار فيها هو توجه في المكان والزمان معا .

ومن المهم أن «نرى» تلك المساحة التي تتحرك فيها أبجدية الإبداع بقدر ما نرصد المسافة بين قطبي الاختيار ، إذ كلما زادت المسافة (المستوى الثالث) زاد احتمال الوقوع في التناثر الجنوني بدلاً من الإبداع الفائق .

وهذا البعد التركيبي الداخلي هو بين قطبي الاختيار (شكل ١) وليس بين الحالة الداخلية والحالة المعبر عنها (وهي المسافة التي رصدتها خالدة سعيد في قراءتها أنني الحاج^(٥٣) ، وأقرت أن قربها يتميز به الشعر في حين أن بعدها يتميز به النثر ، بل إننا نستطيع استنتاج معادلة تقول إن عبور المسافة الماخلة في المستوى الثالث (التجمّد أو الطفر) إبداعاً ، إنما ينتج عنه تقارب شديد حتى التكثيف في التركيب الداخلي ثم في التركيب الداخلي / الخارجي مبدعاً (مما يتفق مع ما ذهبنا إليه خالدة في النهاية) .

١٦ - تطبيقات

يصدق ما ورد في هذا الفرض في مجال المرض النفسي ، كما يصدق في مجال النمو النفسي ، ولكن صدقه في مجال الأدب خاصة هو أكبر وأخطر .

متلقياً^(٥٤) ، وأنه بقدر قدرته على ممارسة هذه الظاهرة الكائنية - شريطة أن يحفظ لنفسه بقدر حقيقى نشاط من ذاته ليظل صاحب الكلمة النهائية - تكون قدرته على احتواء الواقع ثم إعادة إفرازه : سواء كان هذا الواقع هو واقع الحياة (أبجدية الإبداع) أم واقع النص الأدبي (لمباشرة النقد) . ولعل الإبداع في « التمثيل » خاصة يأتي من فضل هذا الوجود الكائني . وما أريد أن أوضحه هنا الآن هو أن الفرق بين « الكائن » الذي يعتبر مرضاً واضطراباً في الشخصية ، وبين « الكائن » البديع ، هو مرونة الأخير وحركيته ودرجة وعيه الذي يحافظ بها على استمرار الإمساك بناصية الحركة معظم أو طول الوقت . وقد صور سارتر صعوبة هذه التفرقة بين الاضطراب والإبداع بشكل أو بآخر في شخصية الممثل « كين » .

١٥ - المكان / الساحة / المساحة :

حين تحدثنا عن الزمن خيّل إلينا تحقيق قدر من استيعاب أبعاده من خلال كل من « النسبية » ، والتعامل معه باعتباره « مكاناً » يُرتاد ، كأن التعامل مع المكان هو أكثر ألفة وتحكما ، وواقع الأمر أن مفهوم المكان ليس مفهوماً منبسّطاً محدداً كما يبدو لأول وهلة ، وبما أن الحرية هي « توجيه حركية الوجود »... إلخ ، فإن طبيعة المكان ومساحته لابد أن تحدد هذه الحركة أو الحركية .

وساحة الحركة في مسألة الإبداع هي داخل الذات ، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال الانفصال عن الواقع الخارجي أو إهماله ، بل إن الذات البديعة تصبح الساحة المظلمة حقيقة وفعلاً لكل من الواقع والذات في آن ، ولكي تتمتع حركية الوجود بالقدرة المناسبة على الإبداع يجدر أن تتوفر فيها هو مكان / ساحة / مساحة بعض المواصفات ، مثل أن يكون :

- ١ - محكما ، وفي الوقت نفسه ذاتفاذية كافية .
- ٢ - ممتدا وفي الوقت نفسه محدوداً في لحظة بدايتها .
- ٣ - مرنا وفي الوقت نفسه مستقل النبض منتظمة .
- ٤ - حاوية لوفرة كافية من المعلومات والموضوعات والذوات والأزمنة ، وفي الوقت نفسه غير مزدحم

نحكم على حركة النص بعد الثورات التي تحققت فيه ، ولا بكمّ البطولات وإنما نعيش حركيته من اتساع الرقعة وقوة التحريك .

١٦ / ٢ الحرية والواقعية :

وتتصل بهذا البعد مسألة واقعية النص ، فالتص واقعي — من منطلق الحرية — بقدر ما أن ذات المبدع ثرية بواقعه الذي هو ليس ذاتها وإنما تركيباتها المرنّة المتواصلة ذهاباً وجيئة مع واقع موضوعي حقيقي ، وهذا يظهر في إفراز واقع أكثر واقعية من الواقع ، ويكون هذا في ذاته إعلاناً لدى التخليق الذي استطاعه المبدع . فالمبدع الحر ليس واقعياً فحسب ، وإنما هو خالق لواقع حقيقي ومائل آلي .

ويرتّب على ذلك أن النسخة المسطحة من الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية القديمة هي أبعد ما تكون عن الحرية^(٥٥) وهذا أمر لم يعد يحتاج حتى إلى أن يذكر . فالواقعية الموضوعية هي التي تتم من خلال الحرية (حركة الوجود المرنّة) التي تسمح برحلة الذهاب والعودة بين الذات / الموضوع — والموضوع / الذات معظم الوقت دون تحديد زائف لذات بعيدة عن الموضوع .

١٦ / ٣ الحرية والاعتدائية

يبدو لأول وهلة أن الحرية لا تتفق مع الاعتدائية ، وأن الإنسان الحر هو الإنسان الناضج المستقل ، وهذا فكر قد يكون سليماً حيث نبيح ، وقد نبج أساساً من الفكر الغربي الحديث نسبياً . أما ما خبرته من واقعنا ومن معاشية الجنون خاصة فهو أن ثمة اختلافات ييشية جبرية تلزمن بإعادة النظر في هذه المسألة . وهي اختلافات ييشية تتعلق بمصر أولاً ، والعالم العربي لدرجة أقل ، وعالم الشرق الأقصى بدرجة متائلة وأكثر^(٥٦) .

وقضية الحرية الغربية تبلور معالها من خلال مقولات ظاهرة ومتكررة مثل « أزمة الهوية في المراهقة » وحفز الاستقلال المبكر في أوائل منتصف العمر ، والاقتصار على

إذا كنا نتكلم عن الجنون وطبيعته الحرة المطلقة ، فقد سبق أن أشرنا كيف أنها تنتهي إلى سجن مطلق أيضاً ، فالجنون حر ولكن في اتجاه واحد ، ولا يصبح الجنون حرية بالمعنى المتكامل إلا حين يصبح الجنون ذا اتجاهين ، ومضى أصبح كذلك اقترب من الإبداع حتى قد يتحول إليه بجدلية فائقة . إلا أن تناول بعض القضايا التطبيقية من منظور الحرية ، كما قلّمناها في هذه الدراسة ، قد يعيد تعرّفنا للمفهوم بطريقة عملية ، مما قد يدعم أو يبرز ما ذهبنا إليه ، وهاكم بعض ذلك :

١٦ — ١

قضية الشكل والمحتوى

من البديهي أن النص الحر ، إن صحّ التعبير ، هو النص المتحرك المحرّك ، وليس النص الذي يحوي حديثاً عن الحرية أو دفاعاً عنها ، أو رؤية لها ، كما شاع في بعض أوساط النقد السطحي (والسياسي) ، أو كما طغى في بعض مراحل التاريخ حين تجمدت حركة الفكر انخداً بتحقيق الثورة . فقلاري بيت الشعر « إذا الشعب يوماً أراد الحياة . . » إلخ ، قد يبلّغ شيئاً ما عن الحرية ، وقد يدفعه هذا إلى قدر من الحماسة أو التضحية ، لكنه لا يعايش حركة توجه وجوده من خلال تحرّيك هادف حقيقة وفعلاً ، وأقصد هادفاً هنا بمعنى الغائية ، وليس بمعنى القصد الواعي بذاته ، ومن المصاد أن تقول إن مثل هذا الشعر الوطني أو الحماسي أو الثوري ليس هو المثل الدال على حرية النص ومدى حركيته وعمق أصالته ، في حين أن قصيدة أنسي الحاج أو سعيد عقل أو امرئ القيس تعلن عن مساحة الحركة بقدر ما تحرّك وعي المتلقي بشكل قد لا يسمح له بالتراجع بعد التلقي . وليست المسألة مفاضلة بين شاعر وشاعر ، أو بين كاتب وآخر ، بل إن المقياس ينطبق على المبدع نفسه من عمل إلى آخر . فنحن نرى في (ليالي ألف ليلة) لتنجيب محفوظ^(٥٧) زخم الحركة بما يعلن بشكل مباشر اتساع المساحة ووثب التناسخ حتى إحياء الموت ، في حين نعيش في (الجرافيش)^(٥٨) حركة دورات الحياة ، وفي (أولاد حارتنا)^(٥٩) تبدأ المسألة حتى تصبح إعادة رصينة لدورة عتيقة بلا مفاجآت في الكاتب أو الكتابة ، ونحن لا

١ - صورة الأب في إبداعات نجيب محفوظ شديدة الحضور قوية التأثير، وأشهر أب عند محفوظ هو السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية، وصورته الأبوية العملاقة لم تمنح أولاده الثلاثة أن يشبوا مبدعين جميعاً، كمال مبدع عقلاني «شيزيدى» رائع، ولفهمى مبدع واقعى ثورى رائد، ويس مبدع لذى حر متطلق، ولا واحد منهم عصى أباه (بما فى ذلك يس)، ولا واحد منهم ارتضى أن يتوقف عند عادية ماسخة. ثم الأب الإله عند محفوظ (سواء أكان زعلابوى^(٥٧) أم الجبلابوى^(٥٨) أم الرحيمى^(٥٩)) فإنه يفرى دائماً بالتبعية والحماية، ولكنه كان يقرى ويعد بالكشف فى الوقت نفسه. والصوفى الوسيط بين الأب الإله والمبدع الجائع إلى الاتباع كان دوره يتكرر عند محفوظ بشكل يفتح باب نوع من التبعية رائق وإرادى وغير مشوه أو مرفوض بالمرّة.

٢ - فلذا انتقلنا إلى ديستوفسكى واجهتنا صورة الأب المباشر بطريقة مختلفة تماماً، فلياه وأجداد روايات ديستوفسكى فيهم قدر من الطفولة لا يخفى، بل إن أبناء وبنات روايات ديستوفسكى كانوا يقومون بدور الأب فى كثير من الأحيان، من أول نيتوتشكا زلفانونا حتى الفارس الصغير^(٦٠)، ثم الطفلة نلى فى (مذلون مهانون)، وكذلك ألبوشا فى (كارامازوف)^(٦١) ومع ذلك فإن الاعتراف هنا على الابن تقوم بالوظيفة نفسها التى تؤدّيها الاعترافية على الأب، وكلتاها تؤكد الاعترافية التى نريد هنا الاعتراف بإيجابية نفسها، والتى لا تتعارض إطلاقاً مع الحرية التى نزع منها فى شرقنا إنما تنبع من قبول الاعترافية لتجاوزها، وليس من أزمة الهوية والمبالغة فى حدود الذات وليس من الاستقلال كما يشيع فى الغرب. ثم انتقل إلى اعترافية المبدع نفسه على كبير (رئيس دولة، مبدع أكبر، شيخ راع) ويحضر هنا مثالان بارزان:

الأول: اعترافية المتنبي على سيف الدولة التى لم تعق إبداعه، ولم ترهق حركية توجهه، بل حفزته وحفظته وباركت إبداعه وأزكت تواصله سواء فى أوقات الرضا أو أوقات الهجر.

العائلة النواة أو العائلة الصغيرة المغلقة الحدود، وتأكيد تقرير الذات، والطلاق المتكرر، وكلها قضايا ليست معيشية فى شقها الأدنى، والأعلى بالصورة نفسها.

ثالثاً اعترافية على الكبير فى ثقافتنا - قبل التشويه الأخير - تعنى معانٍ لا تنهزب ولا نخجل منه، ورعاية الكبير للصغير (الصغير حتى سن الخمسين وأكثر) ممارسة طبيعية سلسة، وعلاقة هذا وذاك بالحرية علاقة إيجابية.

وبأسلوب آخر: إن الاعترافية الطبيعية والمعلنة تخلّق الحرية وتؤكد الحركية بعكس المتصور لأول وهلة من خلال قضايا وأزمات دخيلة على مجتمعنا وتاريخنا.

وفى مصر بوجه خاص قد تمتد هذه القضية إلى النظام المصرى القديم، ثم ترتقى بالتوحيد الاختائوى، وتعود لتأخذ شكل الاستعباد، لترتقى مرّة ثانية بالأديان السأوية الحديثة، وبخاصة الإسلام بما يقرر من جرعة عبودية مطلقة دائرة حول محور التوحيد المركزى للتفرد.

وإذا انتقينا من كل هذا التراث معنى أضحية إسماعيل وإبراهيم، وجدناها تمثل أقصى صور الطاعة حتى الذبح، ثم إعادة الولادة. والاعترافية فى هذا الرمز هى طاعة الصغير للكبير حتى الموت ذبيحة، ولكن ليس باعتبار أن الكبير هو الأعراف والأقدر لمجرد أنه كبير، ولكن باعتباره الأقرب إلى الأكبر فالأكبر، فحق إسماعيل حين أطاع أباه إبراهيم لم يقل له «افعل ما ترى»، أو ما تريد، وإنما قال له «افعل ما تؤمر»، وكأنه ما أطاعه إلا لأن إبراهيم بدوره إنما يطيع الحق الأكبر، ولا يخفى اتصال الحلم بالواقع هذا الاتصال المزمع الحى (إنى أرى فى المنام أنى أُنحىك). والإنسان فى مجتمع كهذا إنما يحصل على حريته حين يختار التبعية والاعترافية حتى نهايتها، بوعى كامل وإعلان بسيط وشجاع. أما الدخول مبكراً أو دائماً فى مسألة البحث عن هوية ذاتية متميزة فهذا أمر متعلق بثقافة أخرى تشوّهت فيها السلطة الدينية خاصة حتى أصبح الحذر واجباً من أى آخر كبير منذ البداية. ويمكن أن نتابع هذا الفرض الفرعى من خلال بعض الأمثلة:

ويتحرك في حضور آخر قادر قريب يعتمد عليه (مجرد تأمين غامض ، جيد) .

١٦ / ٤ الحرية بين الشخص المبدع وإنتاجه :

الإبداع ليس عملية منفصلة عن الوجود ، كما أنه ليس وظيفة لفاقد نشاط ، وإنما هو الوجود ذاته متى توفرت الفرص المناسبة لمسيرته ، والفرص متوفرة على مستوى النوع (ما لم يكن الانقراض هو المسار والمصير) ولكن على مستوى الفرد تختلف المسألة . فالمبدع الحقيقي — من حيث المبدأ — لا يستعمل إبداعه ، لكنه يكونه . كما أن استحالة تحقيق الإبداع ذاتياً في عصر القرد يجعل المسائل نسبية ، وجزئية ، بشكل أو آخر ، وهنا يلزم الحديث عن الإبداع البديل ، والإبداع رمزي ، والإبداع المرحل وما شابه . وعلى ذلك فالمبدع ليس هو إبداعه طول الوقت ، ويرجعنا هذا إلى منطقتين لم أكف من العودة إليهما منذ ناقشت قضية الإبداع :

الأولى : أن الناتج الإبداعي ليس هو — أساساً — الإبداعي الحقيقي ، بل إنه بديل عنه (شيء أقرب إلى مثل أفلاطون) .

والثانية : أن الجسم / الوعي (انظر قبلاً) قد يستقل عنه الكل الوجود ، دون فصلة دائمة ، أي يستقل إلى عودة غالباً .

ومن خلال هذا وذاك ، يمكن أن نزع أن الإبداع الحر قد يخرج من ذات مبدعة ليست حرة ، بل إن المنتج الإبداعي قد يُبرغ طاقة الإبداع حتى ليكاد يعوق مسيرة النمو الفردي^(١) .

ولا أحسب أن أيًا من هذا جديد على الآن ، ولا هو جديد على الفكر الإنساني أصلاً ، لكن ذكره هنا متعلق بضرورة فصل حركية النص عن حركية صاحبه من جهة ، كذلك ضرورة احترام هذه الحرية المقطعية إن صح التعبير sectorial freedom التي يتمتع بها قطاع معين من وجود المبدع دون كلية وجوده . لكن ثمة ظروفًا بيولوجية وبيئية قد تؤثر في حركية المبدع (وهو نص في ذاته) تساعد على حركية الإبداع (وهو النص للنتج خارج ذاته) سلباً وإيجاباً .

والثاني : (دون تفصيل) اعتيادية محمد عبد الوهاب على أحمد شوقي .

بل إن إعلان هذه الاعتيادية المتكرر في باب المديح في الشعر العربي بأكمله ، الباب الذي لم أكن أستسيغه في حيائي وحتى هذه اللحظة ، ثم جاءتني هذه الرؤية التي صالحت بين الاعتيادية والحرية بشكل مختلف عما تعلمته من قيم الغرب . وأخيراً ، فإن الاعتيادية المطلقة في الإبداع الصوفي الحقيقي : إبداع الذات في الكون (العبودية التوليدية إن صح التعبير) لها فصل الحطاب في هذه المسألة .

وهذه الاعتيادية المعلنة والصريحة تخدم الحرية بالعلمي الذي تقدمه هذه الدراسة بما يمكن إيضاحه فيما يلي :

١ — إن إعلان الاعتيادية وقبولها حتى الموت (إسحاق / إبراهيم) يفوت الفرصة على غرس الاعتيادية الحفي بكل صورها المحورة والعكسية والتعويضية والزأحة ، غرسها حتى التثبيت الموعق ، فإبداع قد قبل الموت الفعل ، فقيم الحيل والأصرار ؟ أي أن الشبح من الاعتيادية جهازاً بارزاً خلق بأن يفتح الباب للمطرفين الأكبر والأصغر أن ينتقلوا منها إلى ما بعدها إذ ينال كل منها ما شاء دون حيل نفسية غائرة معيقة .

كما أن هذه الاعتيادية الصريحة تعفي الداخل (مساحة وحركة) من أن يمثل موضوعات هائلة الشجن صعبة التمثل ، فإدماقت قضية يمكن حسنها في الخارج ، وهي معلنة ومقبولة فإن كل ذلك يسمح للذات أن تكون أكثر مرونة وأرحب مجالاً لأنها أقل تقمصاً وغمداً وإدخالاً ، وبالتالي أقدر على الحركية الفلحرية .

ثم إن هذه الاعتيادية تقلل بشكل ما من الحرف من خطورة الغفزة إلى المجهول ، (المستوى الثالث للاختيار : التهميد أو أطفر) وبالتالي تشجع على الاختيار الأصعب (= الإبداع الوثية أو الاندفاع) تحت شعور أنه طالما أن هناك من أعتمد عليه ، فإني سأفزع مطمئناً إلى أن ثمة من يتلقى الغفزة لو أخطأ الحساب ، والمغامر المبدع يتغلب بذلك — جزئياً — على إشكالية استحالة الثقة الأساسية المطلقة ، بأن يتكوى على ،

والأسئلة التى طرحت على الدعوة الإسلامية السياسية الأحداث فى الآونة الأخيرة كثيرة ومتشعبة ، ولكن كان من أهمها وأكثرها تحديا السؤال الذى يقول : ما شكل الإبداع فى المجتمع الإسلامى المدعو إليه ، باسم الشريعة وفى إطار محدودية الاجتهاد والتقييد بالتفسير الثابت للنص ؟ ولم يكن ثمة جواب . وهذا بدهى ، ودلالته لا تحتاج إلى تعليق ، إلا من تاريخ ما حدث للإبداع فى ظل التطبيق الجامد للباركسية هنا وهناك .

وأرجع إلى مسألة القهر الخارجى والقهر الداخلى لأقول إن الدين بالذات قد اتخذ عبر العصور هذين الشكلين فى كثير من الأحيان ، الثابت والمتحرك ، إلا أن شكله المتحرك كان غالبا ، إن لم يكن دائما سريا غير معلن . أما شكله الثابت فكان قهرا يصل إلى إعدام من يخالف ، والأخطر من ذلك هو أن يكون القهر الدينى داخليا حتى يصبح الإنسان نصا ثابتا مكررا لا أكثر .

ويمكن أن نتبع خط تطور الأديان المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الوحي إلى القهر الخارجى إلى القهر الداخلى إلى الجمود . كما يمكن أن نتبع خط تطور المذهبية الدنيوية المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الفلسفة إلى التلقين إلى القهر الداخلى إلى الجمود . هذا هو ظاهر الأمر وشالمة . ولكن كيف تفسر هذا القدر المائل من الإبداع فى مناطق بذاتها فى عصور الازدهار الإسلامى مثلا ؟ أو روعة ذلك الفن التشكيلى شليد الأصالة فى عصور الظلام الكنىسى ؟

هنا تثار مسألتان :

الاولى : هى أن القيد الظاهر والصرح قد يكون حافزا لكى تتحول الطاقة إلى المساحة التبتية ، وحين تتكشف حركة الإبداع فى تلك المساحة الخاصة القابلة للمرونة والتخليق ، يحقق الإنسان حريته إذ يمارس إبداعه فى منطقة بذاتها ، ويفعل المناطق الأخرى أو يستغنى أو يتنازل عنها .
والثانية : هى مسألة الحفاظ على ما يمكن أن يسمى الحرية السرية القادرة على الكمون والانقباض على فترات ، وإن كان هذا يتناقض بشكل أو بآخر مع ضرورة التعبير ، والاختيار والمائد ، والتعديل ، لكنها حركة وحرية وإبداع يظهر عادة فى مجال النمو الذاتى (التصوف) .

ثالثا - مثلاً - لم أستطع أن أقرأ ديستوفسكى ، لا فى رواياته ، ولا فى خطباته ، ولا فى قصصه القصيرة ، دون أن استحضر إيجابيات صرعه ، وأفراحها ، كما كان هو يفرح بمنذراتها ويصفها وصف من يدخل الجنة قبل الصرعة مباشرة ، واعتبرت أن هذه الحركة قد أتاحت له درجة من الإفاقة المتكررة بعد الغيبوبة المفاجئة حافظت على حركة نفسه ، وبالتالي سمحت بكل هذا الفيض من الثقلات العنيفة الرائعة رغم إصابته المل فى كثير من الأحيان ، وقد أصردت على الاقتراب من أماله من هذا المنظور لأؤكد به تلك الوصلة بين البيولوجى وبين الإبداع ، ولأدعم الفرض الذى يجعل للصراع دوراً إيجابياً فى بعض الحالات ، بل دوراً إبداعياً وثورياً تماماً ، وقد تأكدت من خطورة إنكار هذا البعد أو الجهل به حين قرأت تفسير فرويد للإخوة كارامازوف ، وقد أعطى الجادة حين اعتبر هذه صرخات نوعاً من المستيريا^(٦٦) وقد أرجعت ذلك إلى ابتعاد فرويد عن نبض البيولوجيا متضفزة مع نبض الإبداع ، ونندرة علاجه للذهان (الجنون) عاريا حاضرا . وانتهى من هذه الفقرة بالقول :

إن الحرية تتجزأ (وهو عكس التعميم الذى كنت أعيشه حتى الآن ، وهو ما كنت أنصوه - أيضا - ضرورة لغيرى) . كما أن توجه حركة الوجود يمكن أن تؤخذ بمحصلة قطاعات الوجود ، وليس بالزام تؤخذ اتجاه الأسهم طوال الوقت ، علما بأن العلاقة الديالكتيكية هى متوحدة الاتجاه بطبيعة صيرورة مألها ، رغم تناقض مكوناتها .

١٦ / ٥ المنظومة العقائدية والحرية والإبداع .

لا أحسب أن عنى ما أضيفه فى هذا الصدد أكثر مما ورد فى العديدين الخاصين بالأيديولوجيا من هذه المجلة^(٦٧) لكن الذى أريد أن أوضحه هنا هو أن المنظومة العقائدية ليست بالصفات نفسها عند كل الأفراد ، ومنها بلغت المنظومة من تقديس ظاهر وخفى ، فإنها قد تكون ثابتة ومعمقة ، كما قد تكون على النقيض من ذلك نابضة ومتفتحة ، رغم تشابه معترياتها فى الحالتين أحيانا .

مستوياته حتى يواكب ويتكامل ويحرك كافة البشر - هل مستوياتهم وفي مختلف أحوالهم .
وهناذا أعود محاولة التصنيف الطبقي (١١) في إيجاز شديد بما تسمح به هذه الدراسة :

يتوقف نوع الإبداع الذي ينتجه البديع (ناهيك عن إنتاج ذاته فعلا في رحلة الإبداع البشري = التصوف الحقيقي) يختلف على مستوى توجه حركة الوجود التي يعيشها البديع . فكلما كان المستوى أقل عمقا وكلية ، وكان طرفاه أقرب إلى بعضها البعض ، جاء مستوى الإبداع متواضعا عابيا (دون أن يتخلل عن جمالياته ووظيفته) والعكس صحيح إذ تزداد درجة الأصالة (والخداثة إن صح التعبير) كلما زاد الغور ، واشتملت الكلية وتباعد الطرفان .

ففي المستوى الأول (أكون أو لا أكون) تقابل ما يوازي الإبداع التواصل / الموهبة^(١٢) . وفي المستوى الثاني (أكون أو أصير) تقابل الإبداع الخالق الأصيل وإن كان أقل من المستوى الثالث . وفي المستوى الثالث (ألتهمد أو أطفئ) نجد أنفسنا في رحاب ما أسميته الإبداع الفائق ، والإبداع الخالق^(١٣) ، ونضج الخداثة . . إلخ . ويسرى هذا حل معظم صنوف الإبداع وخاصة الشعر بما قد يحتاج إلى دراسة خاصة بأمتلة محدودة .

ولطبيعة تخصص هذه المجلة أسمح لنفسي بإضافة محدودة فيها يتعلق بالنقد الأدبي ، الذي هو بالضرورة : إعادة إبداع النص ، وبالتالي فإن النقد الحقيقي لا بد أن ينتبه إلى حقيقة المساحة التي يتحرك فيها ، والمستوى الذي ينطلق منه وبه ، والإيقاع الذي ينضج من خلاله ، والأدوات التي تعينه . فللأذهاب النقدية ، وما يسمى (أرجو أن يكون خطأ) - بعلم النقد ، هو في حقيقة الأمر متصل بالأبجدية والنحو النقدي الذي يستحسن أن يحذفها الناقد ، إلا أن خلق الأداة لا ينبغي أن يكون أبدا بديلا عن إبداع اللحن ، وإلا حدث للنقد ما حدث لعلم النفس مؤخرا .

وإشكالية النقد الإبداعي (إعادة إبداع النص) ، تكاد توازي - قياسا - إشكالية علاج الجنون (إعادة تخليق التركيب البديع من التركيب المتناثر^(١٤)) فالناقد الذي يعيش توجهه حل أعمق مستوى ، يستطيع أن يرى ، ويجاور المستوى نفسه من

وأصعب أنواع الأدلة هو ما ليس "قوب الحرية" ، واستعمل ألفاظها ثم سرق نبضها تحت سمع مذهبها وعنايتها وبصرهم على حد سواء . ومثال ذلك بعض ما شاع مؤخرا من أشكال الزيف المعصري عن مسألة حقوق الإنسان ، فالحديث عن هذه القشرة من التعبير الإعلامي ، أو السباح بهذه الضلصات الحسنة للملمس بدت وكأنها تدافع عن حرية الإنسان وبالتالي عن حرية الإبداع .

ولا يمكن إنكار فضل هذا السباح حتى لو ثبت زيفه ، ولكن أن يكون هذا هو غاية الحق وطيل الحرية ، فإن ذلك خطر شديد على حقيقة الحرية ، وخاصة بالنسبة لتحريك الإبداع الحقيقي على المستوى الذي قدمناه هنا .

ومصدر هذه الخدعة أنه بالقدر الذي يترك لكل واحد الحق في التعبير السطحي عن ما يتصور أنه هو ، تعلق لافتة ممنوع الاقتراب الحقيقي للأخرين ، ويحل نظام التأمين الشراكات الاستلاب محل الاقتحام المسئول للمقجر للحوار المحرك ، كما يحل القانون الظاهر ، والحق المدنس ، محل التواصل التلقائي المغامر . وفي الوقت نفسه تتجمع خطوط السلطة الحقيقية في أيد خفية تنتهي إلى أن تفرز أنواعا من الإبداع غير قادرة على تغيير الحياة بالقدر الذي تعد به حركة التوجه بما هو حرية الإبداع الحقيقية المصاحبة لمسؤولية التلاحم . وخير مثال على ذلك هو ما آلت إليه ممارسة الطب النفسي في الغرب الثرى .

وإذا كنا يداننا بعرض موقع الجنون في مسألة الحرية فقد أن الألوان أن نشير إلى مسألة علاج الجنون في الظروف المعاصرة وكيف تصيح عقول الأطباء بما يحقق غاية اللا حرية تحت ستار حقوق الإنسان وحقوق المجنون^(١٥)

١٦ / ٦ مستويات الحرية وأنواع الإبداع :

سبق أن صنفت أنواع الإبداع من منطلق مستويات جدلية الجنون والإبداع^(١٦) ، وأنا أشرع أن التصنيف التصاعدي يثير الحساسية ، متى تصورنا أنه يتم بقصد تحديد أن هذا الأفضل من ذلك بشكل تفصيلات مسطحة ، وهذا غير وارد بالمعنى المباشر ، لأنه كما أن الخلق البشري والوجود البشري يحتاج لكل طبقاته حتى يتميز بشرا ، فإن الإبداع أيضا يحتاج لكل

وثمة دليل آخر يمكن أن يطل علينا من دراسات الآثار غير المنشورة والمسودات في حقبة تاريخية معينة ، خاصة إذا ارتبطت هذه الحقبة بقدر من القهر الخارجى وللنع ، فإن المؤرخ الناقد سوف يجد علامات العصر في هذه المسودات أكثر مما يجدها في الإبداع المنشور بشروط العصر . وشروط النشر في الإبداع العلمى الآن - مثلا - خطيرة ، ومكبلة ومعيقة بدرجة تلزم من يحرص على النشر أن يتبعها أكثر من التزامه أن يقل ما يضيف به .

الإبداع الأول حتى الأكثر عمقا ويواكبه ، العكس ليس صحيحا ، فالناقد الذى يعيش توجهه على المستوى الأول يصعب عليه - حتى الرفض - أن يتوسع ، ناهيك عن أن يعيد خلق ، مانقضى مستواه ، لأنه عاجز عن أن يواكبه فى المستوى نفسه ، ويقدر دفع الحركية نفسها ومرونة المساحة ونفاذ الحدود إلى آخر ما ذكرنا فى بداية هذه الدراسة .

١٦ - / ٧ الحرية ودورة التعبير والعائد

١٦ / ٨ الحرية والموسوعة

قلنا إن وفرة المعلومات لازمة لإمكان الثراء بمادة الحرية ، ولكن إذا زادت هذه الوفرة فازدحت وإذا تكثرت ازدحام وتداخل ، وقضى على المساحة اللازمة للحركة ، أصبح التهديد حقيقياً ومباشراً على حركة الوجود المبدع . والمسألة شديدة الصعوبة ، وحلها بالحديث عن القدر المتوسط (أو المناسب من المعلومات) قد يبيع الموقف بما يشبه التشطيط الموحى به فى معنى من معانى القول : «خير الأمور الوسط» ، مما لا يلقى إزاء إشكالية شديدة التعقيد والتحدى مثل هذه الإشكالية .

ولعل قدراً من المغامرة ضرورى لضبط جرعة ما يسمى وفرة المعلومات ، فلا بد من أبجدية أساسية ، ثم لا بد من اطلاع انتقائى يستطيع أن يلتقط من كم المعلومات ما ينظمه فى منظومته المتولدة فى الوقت نفسه ؛ ثم لا بد من تناسب عمليق الملاء والبسط وتناوبها حتى تتسق المعلومات فى كيانات مرتبة حول محور أو محاور متحركة فى اتجاه محور أساسى ظاهر أو خفى . ثم يمارس هذا الاتساق دوره فى الانتقائية الاستقبلية (بما فى ذلك حوار الاختلاف) وفى التضفير التاصيل باستمرار متناوب أو متلاحق أو مواكب ؟؟؟ .

ولعل الجلبب الانتقائى للفكرة المحورية هو الذى يفسر الملاحظ عند كثير من المبدعين من أنهم يدورون فى معظم إنتاجهم حول الشيء نفسه وإن اختلفت اللغة ، وبعضهم يعترف بذلك ويعرفه ، والبعض الآخر يلتقطه النقاد ويكشفون عنه . والموسوعة الانتقائية (وهى غير فرط

بقيت مسألة حق التعبير وحق النشر وحق التواصل وحق العلانية . فالحرية السردية تحافظ على الحياة النابضة ، وعلى إمكانية الفعل ، ولكنها ليست الفعل ولا الدفع الحقيقى القادر على نقل الحركية من كائن بشرى إلى غيره من كائنات بشرية وكونية . إذن لا بد لإكمال تعريف الحرية الذى بدأنا به أن تظهر هذه الحركية ... بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج موضوعى (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ناتج له عائد يتعدل ويتماهى جدلا وتوليفاً ويجزونا هذا إلى مسألة حق النشر وفرصه ، وقهر المنع والمصادرة . والواقع أنه بالقيم المعاصرة فإن حق النشر وفرصه لا بد أن ينظر له على أنه سلاح ذو حدين كما يقولون . فمن ناحية ، فإن الالتزام بالنشر لا بد أن يتبع القواعد التى يضعها الناشر أو الجوى العام السائد ، وهذا فى ذاته ليس هو البعد الذى يتيح لحركية الإبداع أن تتوجه حقيقة وفعلا إلى عمق ما يمكن . ومن ناحية ثانية فإن عدم النشر أو الحيلولة دونه يجرم المبدع من أن يمارس وجوده فى حضور «الأخر» ، ومن أن يختبر حريته بشكل على يسمح له بالتعديل إذ يحقق حريته علانية فى حوار حى . ومع ذلك ، فإن عدم النشر لا يعنى مباشرة ضمور عدم الاستعمال ، فلو كانت حركية الإبداع غامرة ، فقد يذكيها ويشعلها عدم النشر . أكثر مما تحجبها قيد النشر ، وقد ترك لنا التاريخ ما يثبت ذلك ، وأحسب أن يقرن صاحب الشعلة من اختفاء أو امتناع فرص النشر قد يجعله يتماهى فى الإضافة والتأصيل مثليا فعل نبتة أو النوى ، فإذا بنا أمام كم من الإبداع ما كان يمكن أن يصلنا «هكذا» ، إذ لو كان قد صيغ للنشر بلغة عصره لكان يمكن أن يتسطح أو يتشوه بشكل أو بآخر .

أخذنا اللغة بمعناها التركيبى ، اللغة الجوهر لا اللغة
الأداة ، لوجدنا قضيتها في عمق كل ماذكرنا .

ويمكن الرجوع في ذلك إلى ماأشرنا إليه في الدراساتين
السابقتين عن هذا الموضوع بالإضافة إلى بحث اللغة
الكيان^(٩٥) حتى نتاح الفرصة لتفصيل خاص بشأن الحرية
وإعادة تحليل اللغة في الشعر خاصة . أما عن المنهج ، فالأمر
يحتاج أيضا أن نتذكر كيف يكون المنهج قييدا للحرية ، بقدر
مايكون درعا ضد الشطط العشوائى ، وهو أمر - وإن لم يخرج
عن الإجمال السابق - فهو يحتاج إلى تفصيل خاص . ولكل
هذا حديث آخر .

التخصص) تلتقط مايتجذب إلى الفكرة المحورة فتزيد المبدع
ثراء . أما الموسوعية العشوائية فهي التى تزدهم على حساب
المبدع .

١٦ / ٩ الحرية واللغة ، وقيود والمنهج

طالت منى الدراسة ، ولم أوف نقطتين من أهم نقاطها
حفظها . فمن ناحية لا توجد حرية - بالتحريف الذى أوردناه
سابقا - دون أن تكون اللغة لغة حقيقية متولدة وقادرة على
التخلق والمجازة ، وليست سجنا كلاميا وأصواتا مغلدة ، وإذا

الهوامش :

- ١ - بحى الزخاوى : إشكالية العلوم والتفد الأدب ، فصول ، المجلد الرابع . العدد الأول ١٩٨٣ ص ٣٥ - ٥٨ .
- ٢ - ————— الإبداع الجوى ونضج الإبداع ، فصول ، المجلد الخامس . العدد الثاني ١٩٨٥ ص ٦٧ - ٩١ .
- ٣ - ————— جدلية الجنون والإبداع ، فصول . المجلد السادس ، العدد الرابع ١٩٨٦ ص ٣٠ - ٥٨ .
- ٤ - ————— العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول ، العدد الثالث ١٩٨٠ ص ٤ - ٨١ .
- ٥ - ————— طاقة العدوان وحركة الإبداع : فصول ، المجلد العاشر العددان ٣ / ٤ / ١٩٩٢ ص : ٥٠ - ٦٦ .
- ٦ - مثلا : فروكو ، والتوسير ، وأنى الحاج . إلخ .
- ٧ - كتبت كثيرا عن فضل مهنتى على رعى ، وفى رأى شخصيا أن معظم ، إن لم يكن كل ، أحوالى ، من كل نوع ، هى تابعة من هذا المصدر ، أو متصلة
بهذا البعد ، وقد نازجدل متصل حول مصداقية هذا المصدر منذ محاولة سيجموند فرويد تميم مابرى عند المرضى على الأسوياء ، كما قابلت اعتراضات
كثيرة من أصدقائه لم يقرأوا هذا الاتجاه أبدا . فكان لزاما أن أتبه هنا إلى أنها ليست مسألة رؤية فكرية فتمسم ، وإنما هى نتائج خبرة نعيش ، وهذا
ماقصده بالتعاون الفرعى «معاشية الجنون» ، ذلك أن ما يصفى من مرضاى ليس رؤية أو ملاحظة ترصد بقدر ما هى ناتج رعى / رعيهم / بهم /
معهم / نى / هم ، ويستحيل الفصل ، بل إنه في النهاية لا يكون إلا رعى (الجديد) وأنا بشكل أو بآخر . وفى فصيلى لا تنشر باسم (الرايا) تكاد تشير
إلى معنى ذلك تحديدا .
- ٨ - سوف أستعمل لفظة الحرية ، في البداية ، استملا فضاءا كما يوحى به ماشرح عنه ، لا ماقد أنتهى إليه في هذه الدراسة .
- ٩ - تنظف خالدة سعيد قول أنسى الحاج «بالجنون يتصر المتعد ، ويفتح المجال لصوته كي يسمع» ثم تعقب : «هذا مايقوله ... » ، الجنون هو الوصفة
التي يجعلها من اختار أن يكون حراء . ورغم أن كلمة الحرية هنا لاتعنى بالضبط ماندرجوله هنا ، ورغم أنها وصفت الخلق عند أنسى الحاج بأنه
«لا غائى» ، وأن كلمة خلق لاتناسب شعره ، ورغم ماذهب إليه حينما يقترب من نفى الإرادة عن هذا النوع من الخلق «ما يسمى عادة بالخلق ما هو
عند أنسى الحاج إلا فعل ضرورى لوقف الاختناق» رغم كل ذلك فإن الاختيار سرعان ماقتز متحديا من كلامه هو وكلامى هذا ، والشعر تهر مشدود
التواجد بخنفة الحين» ... (إن أمام هذه المحاولة إمكانيات : إما الاختناق أو الجنون) إذن ، وقتنا بكل وضوح في بؤرة إشكالية الإبداع والحرية (الشعر
ومعناه الجسد - حركة الإبداع . خالدة سعيد . دار العودة بيروت ١٩٧٩ ص ٦١ ، ٦٢)
- ١٠ - هنرى إى : الجنون والعالم المعاصر Folie et le monde moderne . فرأت هذه الورقة في فرنسا سنة ١٩٦٩ وصورتها وأحضرتها معى ولم أعرها عليها
أثناء كتابتى هذه الدراسة ، فانا أتعطف هنا عما أذكره منها ممتندا على ذاكرى ، فإن لم يصدق أن ذلك قد ورد فيها ، فليكن هذا رأى .
- ١١ - بحى الزخاوى : الوحدة والتعدد في الكيان البشرى . الإنسان والتطور . المجلد الثانى . العدد الرابع . ١٩٨١ ، ص ١٩ - ٣٣ .
- ١٢ - بحى الزخاوى : دراسة في علم السيكيوتالوجى القاهرة . ١٩٧٩ : ص ٣٦١ .
- ١٣ - نفسه ص : ٤٠٤ - ٤٠٨ .

١٤ - يحيى الزخاوى : مقدمة في العلاج النفسى الجمعى : من البحث فى النفس والحياة . القاهرة : دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٨ .

١٥ - دراسة فى علم السيكيوباتولوجى : ٤٠٤

... (لا بد من الحديث عن مستويات الإرادة (وأنواعها ، بدلا من إطلاق التعميم) ، واعتقد أن خبرى المحدودة تكاد تصدر حكما مطلقا على أن من ادعى الإرادة الكاملة ، أو الحرية الكاملة (أى الاختيار الكامل) ، أو الاستثناء الكامل ، كان متشقا محكوماً بجناب واحد من وجوده ، وهو الجانب المتسلط عليه ضلال الحرية وعبودية اللايقود وراثتاً إلى - فى إطار خبرى الكليينكية المحدودة - قد حاولت وصف أنواع الإرادة دون الإرادة لكشف كل صحتها من واقع الممارسة ، مثل (١) لا إرادة بالانعكاس : حيث يتقلص الوجود البشرى فى أن يكون أشبه بالانعكاس الميكانيكى التلقائى ، ويصف هذا النوع المراحل الأولى للرغص ، كما يصف بعض الكبار للمستلمين القديرين الحقيقين ، كذلك يصف بعض المتحمسين العقائدين الذين يفتخرون فكرهم وجواهرهم إلى قدر كاف من الكمون الحلاقى (creative latency ، ٢) لا إرادة بالتقصص (الشديد) : حيث يصح الوجود مجرد إعادة لوجود الآخر (ليس وأناه) (٣) لا إرادة بالعلمى (الشديد) : حيث يصبح الوجود مجرد إعادة الحالات التى تعمل فيها الحيل الدفاعية بشكل كاسح (٤) لا إرادة بالخلف الكامل Absolute negativism : وهو نوع عكس النوع الثانى (٥) لا إرادة بتكرار النص Repetition script وفى هذه الحالة يتعذر الاختيار نتيجة لتوقف النضج بسبب التثبيت على طريقة محددة متتابة من السلوك كما يمكن تقديم بعض أشكال الإرادة (الجزئية والرافقة كما يل (١) الإرادة الطرفية Peripheral volition : وهنا يتحرك الفرد إرادياً فيما يتعلق بالتفاصيل وبدائل الطرق ، ولكن فى إطار دائرى لا يتغير (٢) الإرادة الموقفية إلى درجة Situational conditioned volition to be undone : وهى عبارة نوع من الاختيار الحقيقى فى ظروف خاصة ، على شرط المدول عنها .

١٦ - يقول نزار قباني وثائقي القصيدة ومن جديد تجمع البرق وتلاصقها ، تتحدث الإنارة النفسية الشاملة ، .. وفى هذه المرحلة فقط استطع أن أتدخل إرادياً فى مراقبة القصيدة وريثتها ... (نزار قباني : قصص مع الشعر - بيروت ١٩٧٤) .

وغرل أدونيس : ... إنها (القصيدة) عالم ذو أبعد . تفوقك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستل نظامه الخاص ، تدمرك ، وحين تم إن تحضنها فقلت من بين ذرايك كالرجل (أدونيس ، زمن الشعر - دار العودة - ١٩٧١ ص ٢٣٥) . وفى خبرى الشخصية صفت بعض ذلك شعرا :

وتدق بأى الكلمة ، أصدها ، تُناقل الوعى القديم ، أنتفض ، أحاول الحرب ، تلحقنى ، أكونها ، فأنسلخ . (قصيدة : ولست شاهراً - لم تنشر) . وفى كل هذا يبدو أن الإرادة بالعلمى السلوكى الشائع كاختيار واع بين بدائل متعددة بمعلومات كافية هى أمر غير وارد كما يتبادر عادة . ١٧ - على حكاية الحرية التى تنبع فى مجال الاضطراب ما يستأهل الإشارة على عدة مستويات ، فظننا لعمولة مسيرة العلاج الذى أمارسه ، فإن المقاومة التى أواجهها مع المريض ، وخاصة فى بادئ الأمر ، جعلتني أوقن أنه لا بد أن يضطر لمبرورهما ، وأن مسألة الاختيار من البداية هى خدعة لا تؤكد إلا السلبية ، وقارنت ذلك باضطراب التطور ، فلم لم يضطر النوع أن يعيش فى ظروف صعبة لا تقضى ، لكننى لاحظت أن الاضطراب يكون فقط فى عرض البدايات ، وتوفير للمعلومات عن البدائل ، وبعد ذلك لا بد للضطر أن يختار ، فالاضطرار هنا هو اضطراب للجذب إلى مجال الاختيار ، إذ لو استمر الاضطراب لاستحال الإبداع النمو بأى مقياس ، وقد صفت ذلك فى طفلة من طلائع وحكمة الجانين (بعض معاشية الجنون أيضاً) ، فقلت : ولا يتطور إنسان باختباره ، ولا يكمل الطريق إلا باختباره ، ولهمت من خلال هذا وذاك كيف أن البديع المماجور ، الذى يضطر للكتابة بعقد معين فى وقت معين (مثل دستويفسكى حين يضطر أن يتعاقد على رواية سلسلة لمجلة بلدياتها لمدة معين من الصفحات وإذا به يخرج أروع أعماله من خلال ذلك) . هذا المبدع يمكن أن يعطى أعظم عطائه لمرده أنه مضطر أن يمسك القلم حتى لا يجرع مثلاً ، وفى خبرى شخصياً لم يخرج أهم أعمالى (دراسة فى علم السيكيوباتولوجى) إلا لاضطرابى أن أعطى عملاً لعمال طباعة ظل يعمل معى فى غرفة ملحقة بالمنزل بها مجموعة حروف طباعة كاملة وكان كل ذلك طرفاً طارئاً وبالصدفة ، وفى انتظار أن يجد هذا العامل ضلالاً عندى عدة أشهر مما اضطرن أن أشتهل بكتابة عدد معين من الصفحات يومياً ، لهذا بأكبر أعمالى وأهمها فى الطب النفسى يخرج هكذا ، وهذا بعض معاشية بالاضطرار الشكل فالتحرك الحر الفلعل .

١٨ - هذا التمييز لم يكن فى صلب الفرض الأساسى (٣) ، ولكنه جاء فى الجدول الحتامى (جدول ١ ص ٥١) ، لتأكيد الفروق بين حالات الوجود الثلاث ، فهو لم يكن فى بؤرة اهتمامى آنذاك ، إلا أننى حين قرأته الآن اطمأنت هذا الانساق بشكل أو بآخر .

١٩ - كلمة المسيرة march وهى التى استعملها لأصاف بها رحلة الجنون ، ورحلة الفصام خاصة ، وهى المقابل لكلمة العملية process ، إلا أن المسيرة تحمل البعد الغائى أكثر مما تحمله كلمة العملية ، وللمجنون المسيرة أعنى به الجنون الذى يمثل مسيرة الجنون ، وهو الفصام حالة كونه يتدرج على مسيرة الجنون بسلبها وإيجابها ، وقد تعددت أن أسميه المجنون المسيرة ، وليس الجنون المسيرة ، وكلما أعطيت المسيرة لأحد زملائى أو أصدقائى أرجعها إلى وقد صبح كلمة والمجنون إلى والجنون ، فربعت بما فعلت مؤكداً به أننى أعنى للمجنون إذ يبين فيصبح مسيرة فى ذاته ، وأن الجنون ليس له وجود إلا معاشاً هكذا فى شخص أصل المصدر محل الصفة الاسم . واكتفى بهذا .

٢٠ - هذا علماً بأن الطب النفسى المعاصر قد سخط الجنون وتجرب من استعمال اللفظ ، فاختزل الإنسان إلى مجموعة من جزئيات الأفعال الظاهرة والمقصودة بسبب كيميائى ، وبزمن خطى ، والذى يمكن أن يقيسها أى عابر سبيل ، سواء كان طبيباً أم معالجاً أم اختصاصياً أم محامياً .

لكن التصنيف المصرى (DPM I) مازال يحتفظ ببعض الرحابة الدينامية ، كما أن للكاتب منطلقه الخاص بتصنيفات بديلة ، وهو منطلق يسابر رؤية

الجنون في مسيرته الطويلة، وكتيبته الغالية، وإعادة تنظيمه أو لا تنظيمه في آن، وقد نشرت هذه المحاولات متوالية خلال عشر سنوات حتى تجمعت في مالم ينشر بعد مكتسلا، رغم سبق ظهوره في انتحيتين بالمجلة العربية للطب النفسي :

Rakhawy, Y.T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part I. The Arab journal of Psychiatry, 1: 81-92.
Rakhawy, Y. T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part II Multiaxial vis-a-vis multidimensional approach to psychiatric Nosology. The Arab journal of Psychiatry (1991) Vol. 2 No. 1 Page 1-13

٢١ - سبق أن أوضحت في معظم كتاباتي أن بداية الإبداع وبداية الجنون تكاد أن تتحدا، فهي أقرب من بعضها البعض عن أي منها إلى العادة، وكلما ثلثت المسيرة ابتداء، ثم ازدادا ابتعادا عن بعضها حتى يصبحا أبعد عن بعضها عما هما أبعد عن العادة في المدى الطويل.

٢٢ - انتقدت مسألة تقرير الذات Self actualization التي قال بها ماسلو، وكذلك فعل أرفي حتى أشار إلى ضرورة امتداد الذات Self expansion تقريرها، كما أكد علم النفس عبر الشخصي transpersonal Psychology على مسألة تجاوز الذات، وكل هذا يعلن أن تقرير الذات وحده ليس كليا لمسيرة الوعي وخاصة من منطلق الحرية.

٢٣ - المقصود بالطرفة هنا معنى الدفع والويب والتغير التزمي بسرعة ومغامرة إلى مجهول نسي، وقد اخترت كلمة «اندفع» في البداية لأعبر عن سيل متهم من التقدم، لكنني خشيت من الاستهتار المادي الفاتسح، أما طفر فهي تستعمل في لغة التطور البيولوجي لإعلان عن تغير كيمي في مسار النوع، كما تعني «طفر الشيء» قفز من فوهة وتخطاه إلى ما وراءه.

٢٤ - أعني الوعي الشعوري بالعلم وحكايته، لأن الحلم - فنيولوجيا، وتركيبيا - يواجه هذا السؤال تلقائيا كل ليلة، وهذا ما لا يفيب عن حلس عامة الناس وخاصة من منطلق إيمان سليم، فالدعاء الإسلامي قبل النوم يجعل كل نوم هو سؤال يشير إلى هذا السؤال: «اللهم إن قبضت نفسي فاغفر لها، وإن أرسلتها فاحفظها بما تحفظ به عبادك الصالحين...» ويكمله الدعاء عند اليقظة الذي يؤكد أن كل لحظة هي إحياء للكنية... الحمد لله الذي أحيانا بعد ما أماتنا وإليه الشوره أنظر أيضا «الإيقام الحيوي» (٢).

٢٥ - الغريب أنه بالرغم من أن هذا السؤال «أكون أو لا أكون» ينسب - عادة - إلى «هاملت شكسبير»، فإنه حين هاودن شخصيا هاودن شعرا بالعامة، (وعي تجربة في استطاع تكرارها).

٢٦ - قراءة حضرة المحترم من هذا البعد (بعد الصيرورة مستقلة، وهي جارية فعلا)، اللهم هنا أن أشير إلى البعد التطوري والبعد الإنمي المقدس الذي صيغت به هذه الصيرورة، ورغم أنها مفردة «العادية».

وقد التفت هذا البعد محمد إسويرون النفاط عابرا إلى إشارته إلى نظرية دارون في قراءته للرواية نفسها (حضرة المحترم)، محمد إسويرون، المجلد السادس، العدد الثالث، ١٩٨٦ ص: ١٣٥ - ١٦١.

٢٧ - يحيى الرخاوي: قراءة في تعجب محفوظ الحية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

قرأت الشاذ مرة من بعد تقدي مسطح، وقد أعجب الكتاب والنقاد في حينه، رغم أنني رفضت بعد نشره الأول (سنة ١٩٧١)، ثم أعلنت رفضي هذا مؤخرا (حين أعدت قراءته في قراءات الأخيرة هذه)، ثم عدت أقرؤه مقارنة بمالك الحزين (إبراهيم أصلان)، ولم ألقه بعد، وهذه القضية نفسها (قضية فشل الصيرورة البديلة (الزائفة))، بالجمع الكمي المتراكم (تناوبتها في عمل بأكمله، كان أقرب إلى التدريس والحكمة منه إلى الأدب (في رأيي)، ورغم تقدير كثيرين له بغير ذلك) وهو: «هندما يتعمق الإنسان»، يحيى الرخاوي، الناشر: دار الغد للثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩. ثم إن هذه القضية نفسها مكررة في كثير من الأعمال الأدبية، حتى لم يعد فيها جديد أصلا، اللهم إلا تنويرها مع نمو الشكل وطراجه التناول، ويبدو أن تعجب محفوظ نفسه قد طورها في دورات الحياة في الحرايش، وفجرها في ليالي ألف ليلة، ورليت فيها رأي العالم، بتقنية أروع وضمن أبعد (قراءات في تعجب محفوظ ٢٧) وهذا النوع من التراكم الكمي (الصيرورة الزائفة) هو الذي أسميته الوجود المتقوب في دراسة السيكيولوجي (١٢ ص: ٢٩).

٢٨ - للأسف فإن النموذج «الديني» الذي يطرح على الساحة النفسية (وبغيرها من الساحات) باعتباره غاية المراد، وطاعة رب العباد، هو نموذج والنفس الطمئنة بالذي نشر إليه هنا في اختيار السكن، وليس بمعنى الرجوع إلى ربه، مؤلفة مع الجهاد السابق واللاحق (نموذج: الكدح كدحا للآلته، وعرض الآلاته فحملها، وكشف الظلم، وتلقى القول الثقيل).

٢٩ - يمكن الرجوع إلى إشكالية تعريف الحرية في أي كتاب مدرسي، أو لبعض المراجعات المنظمة مثل مشكلة الحرية زكريا إبراهيم. مكتبة مصر. ١٩٦٣.

٣٠ - وفي تنظير إريك إيكسون لهذه المرحلة الأولى وهو يعرض ماعية الثقة الأساسية في مقابل عدم الثقة Basic trust versus Basic mistrust لم تكن الصياغة إما أو (إما ثقة) أو لا ثقة، وإنما كانت الصياغة - (ثقة في مقابل «لاثقة») - وقد تناولت هذا في الدراسة المقارنة للرابعات الثلاث: جاكين وإليان وسرور ويحيى الرخاوي (١٩٨٢): ربابيات وروايات. الإنسان والتطور، المجلد الثالث، العدد الأول ص: ٤٥ - ٩٨.

المهم هنا أن الأمان هو ضرورة حركية الإبداع مثل الأمان سواء بسواء.

٣١ - استعملت تعبير «التفذية البيولوجية»، بقصدية عديدة، وذلك لأن تعجب مسألة بيولوجي بما هو حيي، وفي الوقت نفسه أعطى للمعلومة بعداً

وحضروا جسدين ، فأشير إلى أن المعلومات المخلطة إلى المخ البشرى ، والتي سيقيم بعضها ، أو تخزينها ، ثم إعادة محاولة هضمها ، إنما تكون معلومات مثيرة ومررة ومتسقة وقابلة لتحريك وإعادة التنظيم بقدر ما تكون ذات معنى ، وليست مجرد «جسم غريب محشور» . (يستعمل من الظاهر) .

وكلما كانت المعلومات المخلطة ذات معنى كان احتياجا استعمالها لأبجدية للإبداع وإدراك ، لكن بما أنه لا يوجد لفظ - مثلا - يحمل معناه بالضبط ، ولا يوجد هضم وغثيل كامل للمعلومات أبداً ، فإن حركية الحلم والإبداع هي الفاعلة على إتمام المهمة التي مفروضة ألا تتم أبداً (انظر الإيقاع الحيوى ، وجدلية الجنون) .

٣٢ - يختلف الباحثون في أصل الإيقاع الحيوى للكائن الحي ، وللإنسان ضمناً : هل هو حكماً بطبيعة المادة الحية أم أنه نتيجة لتكيف المادة الحية مع عالم هو منتظم بإيقاع حيوى راتب منذ الأزل ، ويصفى أكثر ميلاً إلى مقولة وراثة العادات المكتسبة ، فإني أسيل إلى الرأى الأخير ، أى إلى أن الإيقاع الحيوى الإنسان لاحق للإيقاع الكونى الأصل .
انظر مثلا :

Stroebel C. F. in Kaplan H. and Sadock J. Williams and Wilkins Company 1980 p 67-70

٣٣ - بحسب الرخاوى : دراسة في علم السيكوباتولوجى ص ١٨١ - ١٨٢ .

٣٤ - استعملت هذه التسمية الفارقة قبل أن أطلع على ما يقاربا في الفكر الوجودى :

(فكر) الجسم في الفلسفة الوجودية ، حبيب الشارونى ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ القاهرة - مكتبة الأنجلو ، وقد طمأننى ذلك كثيراً رغم عدم التطابق ، ذلك لأننى - على خلاف الفكر الوجودى - ربطت بين الكائنين (الجسم / الجسد) بربط نشط أو كامن يمكن أن ينشط ، ربط ببولوجى ونهريدى في أن (المتن) .. ومن المهم أن أؤكد أن بداياتى ووقوفى هي إلى الجسد المعانى أساساً .

هذا وقد أكد تيسر شيخ الأرض على دور الجسد مستعملاً كلمة «البدن» بشكل أسامى وجوهري وجامع ، وذلك في فلسفته «الأجدانية» التي لم تأخذ حقها أبداً .

(دراسات فلسفية . محاولة لثورة في الفلسفة - دار الأنوار . بيروت ١٩٧٣) .

٣٥ - ظاهرة الجسم imprinting هي الظاهرة التي اهتم بدراساتها علماء الحيوان لدراسة السلوك الجاهز الذي يطلق من الكائن حديث الولادة ، واعتبروا ذلك نوعاً من التعلم الغائر ، وقد طورت هذه الظاهرة في ممارستى الإكلينيكية ، لأرصد الظاهرة في الأوقات الحرجة وهي تتم ، وليس وهي تُلغى ، وخاصة في العلاج للكشف النشط ، وأوقات النمو الحرجة ، وبالنسبة للسلوك ذى الدلالة التطورية . النشط ،

Hess H. H.: Ethology in Freedman A. and Kaplan H. 1967 Williams and Wilkins Company p. 180-188, 1967.

ثم :

بحسب الرخاوى : دليل الطالب الذكى في علم النفس والطب النفسى : علم النفس القاهرة ١٩٨٠ ص ٩٤ ، ٩٩ .

٣٦ - حالات البارانونيا الزمنية ، ونحت الزمنة ، هي حالات تصف بوجود اعتقاد وهي خاطئة (أسميه ضلالاً والشائع أن اسمه هذاء وقد رفضت هذه التسمية وبيت أسباب ذلك في موقعه) وهذا الاعتقاد الثابت يكون من الثبات والعمق والتسلسل بحيث يصعب أو يستحيل تمتعته وتغييره في الأحوال العادية .

وحالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى لها التركيب نفسه ، وإن كان مايسمى ضلالاً يكون مخفياً بعيداً عن ظاهر الشعور في حالة اضطراب الشخصية .

والأيدىبوليا الثابتة ، بما تشمل تقدس وتثبيت النص ، لها الصفات التركيبية نفسها .

٣٧ - حالات الوسواس الفهوى تصنف - تركيباً - بصفات حالات البارانونيا من حيث صلابة المعتقد وغماسه وغماس الشخصية ، إلا أنها تختلف من حيث بصيرة المريض بهذا الخطأ ، ومحاولاته للتحرر منه وتصحيحه دون جدوى .

٣٨ - لمة خبرات طويلة في هذا الشأن لم ينشر منها إلا أقلها انظر مثلا :

Hamdi, E., Mahfouz, R. Amin, Y. and Rakhawy, Y.T. Sleep Deprivation Therapy: A Part of an Integrated Plan in a Special Milieu. Egyptian Journal of Psychiatry, 1982, 5: 282- 293.

٣٩ - والخبرة الرائعة التي قدمتها إلينا عقائير المألوسة مثل الـ LSD تستحق أن ترتبط بهذا المطلق الحالى للربط بين البيولوجى والجسد وبين الجسم والوهم جميعاً ، وهي خبرة تعاطى عقائير تنوع حركية التوسيل بين خلايا المخ ، فترتب عليها حالة من المألوسة ، نتيجة لتفكك الحواجز بين خلايا المخ ، وبالتالي استيقان كل منها للأخر وخطو وإسقاط وغير ذلك ، ومن ناحية أخرى فقد أظهرت هذه التجارب بعض إشراقات الإبداع المجهضة . وأهمية

هذه الملاحظات أن الخ، والجسد، والجسم / والوعي، والمظومات الفكرية يمثلون أربع مناطق منظمة ومتساوية (شكل ٢)، وفي الوقت نفسه يتصل كل منها بالآخر وكأنه صورة للآخر لكن بلفته الخاصة، فإذا تمتع تنظيم من هذه التنظيمات كيميائيا، أو مرضيا أو علاجيا، سمع عند الآخر، وتتوقف إيجابية أو سلبية العائد على سرعة التمتع، والجو المحيط والتأثير اللائق بما ينتج إلى تفصيل آخر.

٤٠ - فرط العادية hypernormality هو تعبير استعملت عشوائيا في البداية، وربما على سبيل لشكك (فلان عادي جدا)، لكن بمجرد أن بدأت استعمل لفظ العادية لوصف حالة، عبر بها أي شخص ولا يفت عند الضرورة، أصبحت عن تصنيف الناس إلى عادي ومبدع، واستبدلت بذلك رؤيتهم في حالات الإبداع والعادية والجنون بالتناوب... إلخ. ومع ذلك رجعت هذا التعبير فوجدته ملائما تماما لمن توقف عند حالته العادية، وبالع فيها، دون نبض أو كشف أو دورات أو مراجعة، حتى يقرب بما يسمى اضطراب الشخصية، ومنذ ذلك الحين بدأ استعمال له بمعنى علمي محدد هو ما أثبتته هنا.

٤١ - القصة القصيرة من خلال تجاربهم، فصول، المجلد الثالث الممدد الرابع (١٩٨٢) ص: ٢٦٢

لكن خبرة أينشتين - مثلا - أثناء إبداعه وإحساسه بتوترات ألياف عضلية مصاحبة لتحركات فكره قد تكون أشد دلالة، ولم أذكر على المرجع الخاص بذلك فاستعملت على الذاكرة، وقد كنت سبق أن اقتلعت في أعمال سابقة لأعترض الآن.

٤٢ - خالدة سعيد: الشعر وعشوات الجسد - حركية الإبداع دار العودة. بيروت ١٩٧٩ ص ٦٥.

٤٣ - وقبل أن ترك الجسد قد يمر أيضا أن أعرض هنا في الملمح مقابلة أخرى بعيدا عن العادة النفسية: ذلك أتى - من خبرة محدودة - استطعت أن أكتشف في مسألة سجن الجسد، بسبب الاختلاف الفكري، بعض دلالات الموقف في الحيز أو التعليل الجسدي، وبدرجة أكثر استطعت أن أفسر آثارها الإيجابية من منطلق هذا الفرض: فمن ناحية فإن معذب الجسد إنما يهاجم الجسد وكأنه يهاجم المفهوم الذي يمتنعه صاحبه مباشرة، ومن ناحية أخرى فإن الجسد حين يهاجم هكذا مباشرة فإن الحر التائر يتجه إلى غور مفهومه الثوري وعادة مايزداد - ربما دون أن يدري - تمسكا به، أما التأثير الزائف أو الموهو فسرعان ما يطرأ فتمسك منظومته المشه من خلال حيز أو عز حسده، فيهار أو يتراجع.

٤٤ - التيس، وما يستجبه من تشق، ولا تأخر، هو المتسول عما يسمى عسر الحركة التاعري Tardive Dyskinesia وهو الذي يعلن أن الحركات العضلية لم تعد تحت سيطرة كلية مشقة، وقد استنتجت أننا بلغنا من العمى العلمي (!!) أن نرصد هذا النشاط الحركي الشاذ ولا نستنج منه نشازا مقابل في الكلية الكيانية الواحدة، وفي الوعي، وفي الوجدان، حتى ودرمت ما أتوقع حدوثه بالقياس أنه عسر العقل التاعري Tardive Dyskinesia mental ومايعم هنا هو التنقل بين المجالات أيضا، وكيف يتم التيس أو التشيط في مجالات متعددة معاً، أو يتم في مجال ثم ينتقل إلى آخر: وهكذا.

وفي خبري كان هذا الدليل شديد العناية، بحيث يرتبط مباشرة بكل الأبعاد التي حاولنا أن نقدم بها الحرية في هذه الدراسة، لتربط بينها وبين المرونة والحركة، والساحة جميعا، ويصبح الطب الكيميائي الاختزالي أخطر على حركية الوجود، حل الحرية، من أي قهر جسدي أو حيز مباشر، إذ إن الحيز وراء القضبان هو مواجهة مباشرة تثير التحدي وتحافظ على الحركة الداخلية، أما غرس التيس فالنشق تحت عنوان احترام حرية المريض فهذا أمر جليل، ومع ذلك فقلت مع الحركة المضادة للطب النفسي إطلاقا.

٤٥ - معتطف من حراسة الوحدة والتعدد (١٦) ... يأتي الشعر ليرى كيان الشاعر (الإنسان) الذي يصب وجوده في ألفاظ لها كيانها الجديد ووظائفها الجديدة. إذ يعلن الشاعر هذا التعدد مباشرة ويحاول بكل وسيلة فيه أن يؤول بين تراكيبه وشخصه، فننتقل من تحت عيادته الكيانات قادمة من كهوف التاريخ وتناقضات الحاضر، متجهة إلى صنع الولاف الأهل في توليد الألفة في طريقها إلى الإله الواحد الأحد. وأدونيس يحضر بكل ذواته ومشقاته وتعددهاته وتناقضاته في كل موقع وبكل صورة:

وهذا هو بعض ما التقطه جابر مصقور إذ يقول:

... التي تجعل من حضور مهب ذاته نغيا وإثباتا، خلقا وتدميرا في الوقت نفسه.

ويختطف:

وفينق مت، فينق ولتبدأ بك الحراق، لتبدأ الشقائق

أو

مزدوج أنا، مثلث

جابر عصفور: أقتمة الشعر المعاصر: مهب الدمشقي، مجلة فصول (يوليو ١٩٨١) السنة الأولى المجلد الأول - العدد الرابع.

ثم امرؤ القيس الذي أوردناه في المتن نذكر به هنا مرة أخرى:

ولو أنها نفس تموت جميعها

ولكنها نفس تمسك أنفسا

٤٦ - حمس اللحظة، غاستون بشار، تعريب: رضا عزوز، عبد العزيز زعزم، الدار التونسية للنشر ١٩٨٦.

٤٧ - يحيى الرخاوي: إشكالية الزمن: في الحياة، والمرض النفسي، والعلاج، ص: ١٥ - ٢١.

٤٨ - يحيى الرخاوي. (١٩٨٢) صدمة الكهرياء أم ضبط للإفهام. الإنسان والظهور، ١٠ - ٤٤ - ٦٩.

٤٩ - نتعرف اختبار المريض في هذه الحال وغيرها ليس بمجرد منطوق ألفاظه ، وإنما بخبرة إكلينيكية فائقة ، وأى اختبار للمريض لابد أن يوضع في الاعتبار ، وله علاماته ، سواء اختار المريض الصحة ، أو اختار الموت إلى الواقع ، أو اختار التأجيل أو اختار التدهور ، ولكل هذا علامات وإرصادات مختلفة ، لكنها جميعا تعمل اختيارا ما ، فإذا أعطيت هذا العلاج الفيزيائى المنظم للإيقاع فإنه لايفعل إلا أن يؤكد اختياره (اختبار المريض) ويدعمه .
٥٠ - هذه الفقرة ، مثل فقرة الإيقاع الحبرى ، وكذا تعدد اللوات تمثل محورا فكريا في مهنتى وعلمى وتعرف جميعا ، بما لا أحتاج معه أن أذكر مراجع بذاتها علما بأن المرجع الأساسى ، وإن كنت قد تجاوزته هو دراسة في علم السيكيوباثولوجى» (١٢) .
٥١ - أسميت هذا النوع من اضطراب الشخصية ابتداء والشخصية الوعائية» ، والشخصية الوعائية الشفافة» باعتبار أن صاحبها ليس إلا وهاء شفافا لا وجود له ولا لون له إلا بما يوضع فيه ، وهذا يختلف تماما عن شخصية الأمعة ، التى تسير وراء ، أو تتبع ، فالشخصية الكائنية تكون مانتظمه لاتباعه .
٥٢ - تتدخل هذه الرؤية مع معنى الواقعية / الذاتية التى تكرر تدعى لها في معظم أعمال القديس ، حيث تصبح اللوات وهاء نشطا للواقع فثله وتحلله في آن .

٥٣ - خالدة سعيد : حركية الإبداع : دار المعرفة - بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣ .

٥٤ - نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، دار المعرفة بيروت ١٩٦٧ .

٥٥ - انظر بصفة عامة : صلاح فضل : منبع الواقعية في الإبداع الأدبى . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٥٦ - قد يرجع ذلك إلى الكونفوشيوسية عموما في الصين ، وإلى أغلب التقاليد اليابانية ، وقد تجسد هذا حديثا في مؤلف متميز يناقش هذه الفروق الحضارية بما يستأهل النظر .

The Anatomy of Dependence, John Bester, Tokyo, New York, San Francisco, p: 7: 166.

٥٧ - نجيب محفوظ : زحيلوى ، في مجموعة قصص دنيا مكتبة مصر ١٩٦٣ .

٥٨ - نجيب محفوظ : الطريق ، مكتبة مصر ١٩٧٨

٥٩ - يحيى الرخاوى : (١٩٨٢) قراءة في دستوفسكى (من عالم الطفولة) ، الإنسان والتطور ، ١٢ : ١٧١ - ١٣٧ .

٦٠ - أعمال لم تنشر (يحيى الرخاوى) عن دستوفسكى : (١) زعم الحياة وصلابة الموت في الاخوة كارمازوف : قراءة في دستوفسكى (٢) نشوة البلطش وألوان الحب في ملولون مهاتون لدستوفسكى .

٦١ - ولا أنكر أننى رفضت - بذلك - في فترة ليست قصيرة من حياتى أن يحل الشعر بالذات محل الوجود ، وتذكرت رفض الشعر من أفلاطون والإسلام وجوبلز وغير ذلك ، لكننى عدت أنظر طويلا إلى النوع ، ومحدودية الفرد ، وضرورة الحفاظ على درجة من الحركية في بديل رمزى محرك (الإبداع المنتج خارج الذات) ، حتى يتسنى استيعاب جرحه التطور بالقدر المناسب عبر الأجيال ، فأنحل الإشكال .

٦٢ - سيموندد فرويد : دستوفسكى وجرحه قل الأب ، في : «دستوفسكى» تأليف رينيه ويليك ، ترجمة نجيب المانع . المكتبة المصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٧ ص ١٦٣ - ١٨٤ .

٦٣ - فصول : المجلد الخامس ، العدد الثالث والرابع : الأدب والإيثولوجيا ١٩٨٥ .

٦٤ - سبق أن أوضحنا أن العلاج الحقيقى هو في واقع الأمر مواكبة تجربة بأدوات العلم وفن الحرفة ، وأصررت على كلمة مواكبة هذه التى لم أجد لها مقابلا دقيقا بالإنجليزية ، وقد عنيت بالمواكبة ليس فقط السير مع ، وإنما التواجد على مستوى ، بل الأفضل فى موكب» ، حتى إننى ضمنا قسمت المهامجين إلى معاليج في طور النشاط (معاليج نشط) ومعاليج في طور الاستقرار (معاليج مستتب) بالمقاييس نفسه الذى قسمت فيه المرض النفسى إلى نشط ومستتب ، وفى فرض الإيقاع الحبرى وضمت علاج الفصام في مستوى إعادة إنتاج النص (٢) .

٦٥ - يحيى الرخاوى : اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة . القاهرة : جمعية الطب النفسى التطورى ، ١٩٨٧ .

● آفاق نقدية

الوصف

واللغة الوصفية(*)

في رواية زينب لمحمد حسين هيكل

دراسة اسلوبية

جواد بنيس

إلى صعوبة ترجمة بعض المصطلحات التقنية إلى اللغة العربية .
لهذا رأينا من الأنفع إثبات الكلمات الأجنبية مقابل الكلمات
الترجمة حتى يتبين للغارئ أن الأمر يتعلق بمعنى اصطلاحى
خاص يشد إن قليلا أو كثيرا عن الاستعمال المألوف .

المنهج المتبع في هذه الدراسة ذو طابع أسلوبى ، بمعنى أنه
يتم بدراسة الأشكال (Formes) المستعملة في الخطاب
الروائى ، ويحتمل على تصنيفها قبل أن يستخرج الدلالات
الملازمة لها .

ويؤخذ مصطلح الشكل هنا بمعنى واسع يضم المقولات
الروائية (حوار ، حوار داخل ، وصف . .) وكذا القوالب
اللغوية التى يُصَبُّ فيها . لكن تجدر الإشارة إلى أن دراستنا
تتيم أساسا بمقولة واحدة هى الوصف ، وذلك لاعتبار منهجى
رئيسى يكمن في أن حصر مجال الاستقصاء مقصود توخيا للدقة
العلمية .

هذا لا يعنى أن الوصف يُدرَسُ بمعزل عن العالم الروائى
الذى ينتمى إليه . فلدالة مقطع وصفى معين تتحدد ، إضافة

تنطلق هذه الدراسة من ملاحظتين مهمتين تخص أولاهما
نظرية الوصف بشكل عام ، وثانيتهما رواية زينب بشكل
خاص . ويمكن صياغة هاتين الملاحظتين كما يلي :

إذا كانت نظرية السرد قد حظيت بنصيب وافر من الاهتمام
من لدن دارسى ومنظرى الأدب الماصرين، فإن الوصف
الروائى لم يلفت الانتباه بصورة ملموسة إلا فى العشرين سنة
الأخيرة . لهذا السبب ظلت بعض القضايا التى يطرحها دون
إجابة مقننة ، خصوصا ما يتعلق باللغة الوصفية . ومن جهة
ثانية ، فبرغم تعدد الدراسات وتنوعها حول ما يسميه النقاد
أول رواية عربية حديثة لم تخضع (زينب) ، حتى الآن ،
لتحليل شامل ومتأن كفيل بأن يبين جودة هذا العمل الأدبى من
خلال دراسة علله التحليل وبنياته الأسلوبية .

ولكن قبل الشروع فى عرض المبادئ المنهجية التى انطلق
منها البحث ، وكذا النتائج التى توصل إليها . لا بد من الإشارة

* عن رسالة لنيل دجزة الدكتوراه فى علم اللغة تقدم بها الباحث
جواد بنيس لجامعة إكس آن بروفانس .

هذه الأسئلة كلها وافقت دراستنا (زينب). ولقد تبين منذ البداية أن هناك شكلين أساسيين للوصف هما الصورة (Portrait) والزمكان (Chronotope). فموضوع الأول هو الشخصية الروائية. أما الثاني فموضوعه الزمان - المكان .

وبالرغم من أن جملة من الأسئلة المطروحة درست في إطار نظرية الوصف ، لا سيما مع فيليب هامون ، من خلال كتاباته حول الروائي الفرنسي إميل زولا ، فإنها لم تتل نصيباً كافياً من التحليل كما أنها لم تعالج من وجهة نظر أسلوبية . أضف إلى ذلك أن الدراسات السابقة لم تهتم بما فيه الكفاية بما نسميه اللغة الوصفية وخصوصيتها . وسنعرض في البداية نتائج البحث المتعلقة بالنظرية ، قبل التطرق إلى تلك التي تخص (زينب) . في هذا الصدد ، ينبغي الإشارة إلى أنه في كلتا الحالتين ظلت رواية هيكل نقطة الانطلاق .

أولاً : تبين أن الوصف الروائي يتميز على المستويين : الدلالي والشكلي . فهو من جهة تطبيق لبعض الخصائص على موصوف معين ، ومن ثمة يمكن معرفته انطلاقاً من المضمون الذي يشير إليه . ومن جهة أخرى تبين أيضاً أن له علامات لسانية وتنقيطية تعلن عن بداية المقاطع الوصفية ونهايتها ، هاته العلامات أخصيت وصفت وفُرت من حيث وظيفتها الأسلوبية .

ثانياً : ظهر أن الوصف لا يستعصى على الإحصاء برغم تداخله مع السرد وبرغم تنوع أشكال ظهوره .

فهو يمثل نسبة تقترب من العشرين في المائة (٢٠ ٪) من حجم الرواية المدروسة : ويتكون غالباً من مقاطع متوسطة الطول ، تتراوح ما بين ٢٥ و ٨٠ سطراً ، وهو يتركز بشكل كثيف في الجريين الأول والثاني من الرواية فيما يتعلق بوصف الزمكان ، وفي الأول بالنسبة للشخصيات .

ثالثاً : ليس الوصف عملية محايدة تكفي برصد خصائص الموصوف ولكنه كشف لذاتية الواسف وموقفه . من هنا تنبع ضرورة استجلاء وجهة النظر التي يصدر عنها . في هذا المجال يتبين أن هناك ثلاث حالات تمثل أصنافاً متباينة : أن يصدر

إلى العناصر الداخلية المكونة له ، بالمكان الذي يحتله في الرواية ، وبالأحداث السابقة عليه واللاحقة له . والأميرسيان عند دراسة دلالة صيغة فعلية على سبيل المثال . فهي تستتج من سياقها التركيبي ومن المضمون الذي ترمز إليه . وهكذا فالجزء يُدرس داخل نظام أعلى هو الذي يستوفي دلالاته منه والكل بدوره يفتنى بدراسة الجزء .

إضافة إلى الأسلوبية اعتمدنا على بعض العلوم المجاورة كاللسانيات ، والبلاغة ، والإحصاء ، ونظرية السرد ، وعلم الدلالة . لكن استعمال هذه العلوم يخضع بالأساس إلى طبيعة الأسئلة التي يثيرها الوصف عموماً ، والنص الروائي خصوصاً ، ومن بين هذه الأسئلة :

أ - كيفية تقطيع الوصف : (Segmentation) ، أي تمييزه عن باقي المقولات السردية ، ورصد حدوده معها من نقطتي البداية والنهاية .

ب - حجم الوصف وتوزيعه : (Dimension et distribution) ، فبعد مرحلة التقطيع يتم التساؤل حول عدد السطور والصفحات التي يحتلها الوصف داخل الرواية ، ثم توزيعه داخل أجزاءها وأقسامها ، حيث يصبح بالإمكان تقدير نسبته المثوية وقياس كثافته .

ت - تخصيص الوصف : (Attribution) أي تحديد وجهة النظر التي يصدر عنها واستخراج العناصر اللغوية التي تترجمها .

ث - نعت الوصف : (caractérisation) ، يعنيها يمكن التخصيص من معرفة الواسف . يتم النعت بتحديد كيفية الوصف والموضوع الذي ينصب عليه .

ج - لغة الوصف : (Langage) : هل يشكل الوصف ونظاماً خاصاً متميزاً عن باقي المقولات السردية ، وعلى أي مستوى ؟

ح - قيمة الوصف الأدبية في رواية (زينب) والأسباب الفنية التي تجعل من هذه الأخيرة حدثاً أدبياً متميزاً عن الأشكال الروائية السابقة .

(tical) أكثر من زمنه (Temps grammatical) . ومن الناحية الكمية تبين أيضاً أنَّ صيغة المضارع «يفعل» أكثر شيوعاً من الماضي «فَعَلَ» وأنَّ هذه الأخيرة تستعمل عادة في وصف الحالات الشعورية ، أو وصف تغيرات الطبيعة حيث تتوالى أحداث سريعة

المحسنات البلاغية التي تمثل آخر عنصر يجعل من الوصف لغة متميزة صُنِّفَتْ اعتماداً على مقولات البلاغة ، وقُرِئَتْ من حيث قيمتها الأسلوبية وهي تتكون من الاستعارة (Meta phore) والتشبيه (Comparaison) والكناية (Périphrase) والتشخيص (Personnification) وتوالى التبعث حول اسم واحد (juxtaposition des épithetes sur un substantif) والفعل (Asyndete) والإيقاع (Rythme) وأغلب هاته المحسنات مستعملة ، على السواء في وصف الشخصيات ، والزمان ، مما يدل على أنَّ الوصف هو الموضوع النموذجي المناسب الذي تتكلم فيه عناصر أسلوبية وجمالية . لكن تحليل الصور المجازية بالخصوص يؤدِّي إلى نتيجة أخرى هي الطابع الرومانسي للوصف (في «زينب») ، ذلك أنَّ الشخصيات توصف بمفردات تنتمي إلى معجم الطبيعة ، والطبيعة بدورها تمت بمفردات تستعمل عادة للإنسان .

دراسة المفردات والصيغ الفعلية والمحسنات البلاغية أدَّت إلى اعتبار الوصف لغة متميزة تختلف أسلوبياً عن باقي المقولات السردية . وما يعزز صلاحية هذه الأطروحة التوازي شبه المطلق بين النتائج المتوصل إليها بعد دراسة شكلين مختلفين للوصف هما صورة الشخصيات والزمان .

بعد هذا العرض المختصُّب للنتائج المتعلقة بالوصف بصورة عامة سننتقل إلى تلك التي تخصُّ رواية «زينب» وعملها التخيل . في هذا الصدد تُرْسِت جميع الشخصيات ونوعيات دون استثناء . وقد ظهر بعد التحليل والتصنيف والإحصاء أنَّ الشخصيات تنتمي على خمسة مستويات : جسدي (Physique) ، معنوي (Moral) ، سيكولوجي (psychologique) اجتماعي (Social) ، فعمل (Actantiel) ، فالنعت الجسدي ينصبُّ على الإناث أكثر من الذكور ، وهو مبني على اختلاف السمات

الوصف عن رؤية الراوي ولسانه أو أنَّ يصدر عن رؤية الشخصية الروائية ولسانه .

وإذا كانت الحالة الأولى نقيضاً للثانية ، فإنَّ الثالثة وسط بينهما باعتبار أنَّ الوصف يتم بلسان الراوي ، ولكنه يصدر عن رؤية الشخصية .

غير أنَّ دراسة وجهة النظر لا تكون مفيدة إلا إذا أُشْفِغَتْ برصيد منظم للعلامات اللسانية المميزة لكلِّ صنف : فمن علامات الصنف الأول ضمير المخاطب المفرد الذي يعلن ضمناً عن وجود راو يتحدث وضمير التكلم في الجمع .

ومن علامات الصنف الثاني ضمير التكلم المفرد الذي يظهر في الوصف الميثوث داخل الحوار والحوار الداخلي والرسالة . أما علامات الصنف الثالث فهي الأفعال الدالة على النظر والحس والسمع والتخيل .

وأخيراً : يستعمل الوصف لغة خاصة تتميز على ثلاثة مستويات : المفردات (Vocabulaire) ، الصيغ الفعلية (Formes verbales) والمحسنات البلاغية (Faits de style) . نقيم المفردات فيما بينها علاقات دلالية مختلفة . فهي من جهة تنظم في حقول دلالية واشتقاقية صغرى (Champs sémantiques et étymologiques) ، ومن جهة ثانية نقيم فيما بينها داخل السياق اللغوي ثلاث علاقات : التماثل (Identité) أي أنَّ معنى وحدة لسانية يشبه أو يقارب معنى وحدة مجاورة ؛ التقابل (opposition) وهو عكس العلاقة الأولى حيث إنَّ النص الوصفي يتضمن مفردات ذات معنى مختلف أو متضاد ؛ الاشتمال (Inclusion) وهو علاقة تفرُّع بين الكل والأجزاء المكونة له . وبالرغم من أنَّ هذه العلاقات توجد في اللغة الإنسانية عموماً، فإنَّ استعمالها خاصٌّ في الخطاب الوصفي حيث تكثر عاملة على امتداده واتساعه .

العنصر الثاني الذي يجعل من الوصف لغة خاصة يتمثل في استعمال الصيغ الفعلية . وهكذا أظهرت دراسة الأعمال أنَّ الوصف خلافاً للسرد ، يهتم بهيئة الفعل (Aspect gram-

الوراء ليعرض أحداثاً وقعت من قبل أو كانت متزامنة مع أحداث أخرى تمّ سردها .

زيادة على هذه الخلاصات تبين أيضاً أنه بالإمكان قياس الزمان المسرود بعدد أجزاء وأقسام الرواية . فمن جهة هناك تطابق مطلق بين عدد السنوات التي تدور فيها الأحداث وبين أجزاء الرواية (ثلاثة في كلتا الحالتين) . ومن جهة أخرى ينعدم هذا التطابق إذا نحن قارنا عدد الفصول (saisons) مع عدد أقسام الرواية (chapitres) . أخيراً نلاحظ أنّ الزمان المسرود سريع نسبياً خلال الجزء الأول قبل أن يصبح معتدلاً في الباقي .

والبنية الزمانية الصغرى تتكون ، عكس الكبرى ، من تتابع اللحظات خلال اليوم الواحد أو تتابع الأيام في الفصل السنوي . في هذا الصدد لوحظ أنّ هناك مدتين مهمتين تجري فيهما الأحداث : مدة قصيرة تدوم أقل من أربع وعشرين ساعة ومدة متوسطة تتراوح غالباً بين يوم واحد وثلاثة أيام .

وبما يجدر الإشارة إليه أن البنية الزمانية الصغرى تعرف الحركة التنايعة دون التراجعية ، وبالمقابل فإنها تمثل الزمان بشكل آخر نسميه «التكرار» (Itération) حيث إنّ الأحداث التي تجري في بضعة أيام وبصورة معادة تُلخّص في عبارات مقتضبة مثل «جُمِعَ يتردد عليها كل أصيل النهار» ، «يذهب كل يوم لصاحبه ويرى عزيزة» . فاهية «التكرار» تكمن في الربط الذي يقيمه ما بين أيام فصل معين ، وبالتالي فهو يوصل بين البنية الزمانية الكبرى والصغرى مقدماً نظرة موحدة للزمان في الرواية .

ودراسة المكان تطرح صعوبات أقل نظراً لطابعه المادي الملموس . وقد صُفِّ إلى مكان شبه واقعي (Quasi - reel) ، هو مسرح الأحداث ، ومكان متخيل (Imaginaire) لأن مسرحه هو ذاكرة الشخصيات ومكان غائب (Absent) مذكور فقط على السنتهم وليست له علاقة مباشرة بالعقدة . فالأول هو الأهم على المستويين العددي والنوعي . إنه يشمل الريف

وتنوعها عكس النعت المعنوي القائم على تشابهها . فالشخصيات برغم انتمائها إلى فئات اجتماعية متباينة لا تتعارض من حيث صفاتها الخلقية . لكن الملاحظ هنا أنّ الذكور يحظون بالوصف للمعنى أكثر من الإناث غير أنّ النعت يمكن أن يهم الجوانب الباطنية حيث يفرس إلى أعماق الشخصية ويصف سلوكها متبهاً تطوره . ذلك هو موضوع النعت السيكلوجي الذي ينطبق على الشخصيات النامية (Round characters) ، وبالحصوص زينب وحامد . إضافة إلى الأصناف المذكورة هناك النعت الاجتماعي الذي يبرز الهوية والطبقة للشخصيات . في هذا المضمار يمكن القول بأنّ عالم (زينب) يتكون من بنية هرمية يحتل رأسها ملاك الأرض وقاعدتها الفلاحون . وبين هؤلاء وأولئك يوجد «الأشراف» الذين يقومون بمهام اجتماعية-دينية . أخيراً عوّض أن ينصب الوصف على الشخصيات نفسها فهو يخص أفعالها (Actes) وأعمالها . فهناك أفعال مادية : عمل الفلاحين في المزارع ، وأفعال روحية : المُصلّون في المسجد ، وأفعال عاطفية : مشاهد الغرام بين العشاق .

إن النعت بأنواعه الخمسة يمثّل المادة التي تتكون منها صور الشخصيات ، وإن اختيار واحد دون الآخر يخضع لدور «الممثل» والمسياق الذي يظهر فيه . لحذا تمثل صورة زينب استثناء لأنها الشخصية الوحيدة المنعوتة على المستوى المادي والمعنوي والسيكلوجي والاجتماعي والفعل .

إذا كان الأمر على هذا المتوال بالنسبة للشخصيات ، فإنّ نعت الزمكان مختلف لاختلاف موضوعه . في مرحلة أولى درس الزمان والمكان منفصلاً كل منها عن الآخر ، وفي مرحلة أخرى درساً معاً حيث تتحقق وحدتها في وصف الطبيعة بالخصوص .

وهكذا قُسمت بنية (زينب) الزمانية إلى قسمين : كبرى وصغرى . البنية الكبرى دائرية لأنها تتكون من توالي الفصول خلال مدة ثلاث سنوات . لكن حركة الزمان ذات اتجاهين : اتجاهاً تتابعي (Successif) يضمن تقدم الحدث وتطوره ، واتجاهاً تراجعي (Regressif) يوقه في نقطة معينة ثم يعود إلى

الفنية التي تجعل منها أثراً متميزاً ؟ هل هناك علاقة بين الوصف بوصفه شكلاً تعبيرياً و رؤية العالم للكاتب ؟

يظهر هذا البحث أن أهمية رواية (زينب) تكمن بالخصوص في وصف الشخصيات . فالناظر إلى الإنتاج الروائي السائد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (سليم البستاني ، جرجي زيدان وغيرهما) يلاحظ أن الراوي يهتم عادة بتطور الحدث أكثر من الشخصيات لأن هذه ليست إلا وسيلة تخدم القصة ، وحتى حيناً توصف فإن ذلك يتم من الخارج ودون بُعد شعوري . والحال أن الراوي عند هيكيل يهتم بالشخصيات قدر اهتمامه بالحدث ، وهي تمتع على مستويات متعددة ، وبحسب الدور الذي تضطلع به . لهذا السبب أطلقنا اسم الرواية التطورية (Roman progressif) على الشكل الروائي السائد قبل ظهور (زينب) ، وجعلنا من هذه الأخيرة نقطة بداية الرواية التحليلية في الأدب العربي .

الوصف شكل تعبيرى أساسى فى رواية هيكل واستعماله بكثرة له دلالات متعددة . فلا شك أن الاهتمام بوصف الشخصيات تنبع عن رؤية جديدة للعالم بدأت تسود فى ما يسمى بعصر النهضة وتلورت فكرياً على يد مثقفين متتوريين أمثال قاسم أمين وأحمد لطفي السيد وغيرهما . هذه الرؤية التى يتبناها محمد حسين هيكل تدعو إلى حرية الفرد وإلى التمرد على النظام القائم . من هذا المنطلق يصح القول بأن شخصيات (زينب) الروائية تنبأ بانبياء عالم قديم مؤسس على الأفكار الجامدة والجاهزة ، وتعلن ميلاد قيم جديدة تحتل فيها الذات الفردية مكان الصدارة .

من جهة أخرى ، يمكن تفسير الاهتمام الكبير الذى يحظى به وصف الطبيعة بأنه تعبير عن حس وطنى وسياسى ولغة غير مباشرة لتأكيد هوية بلد يريزح تحت الاستعمار . فالإلحاح على وصف الطبيعة عند هيكل ليس وسيلة للرفع من قيمة العالم الموصوف فحسب ولكن كذلك رفع من قيمة العالم الذى كان من وراء ميلاد الأثر الأدبى : عالم مصر فى مستهل القرن العشرين .

والمدينة ، وله مظهران : مخلق حين يتعلق الأمر بوصف منزل أو مسجد . . . مفتوح حين يوصف المزارع والأراضي والأفاق . . . ليلاً أو نهاراً . واللافت للنظر هو أن وصف المكان يقترن غالباً بالزمان ، لذلك فضلنا استعمال مصطلح ميخائيل باختين والزمكان (Chronotope) لأنه يأخذ بعين الاعتبار تلازمها . ويتضح هذا بصورة خاصة في وصف الطبيعة حيث يتم ذكر الأماكن وتفصيل محتوياتها من خلال تحديد فصول السنة أو أوقات اليوم ، مثلاً أن ذكر زمان حدث ما يرتبط بمكان يقع فيه .

لقد ظهر أن الطبيعة في رواية هيكل تتكون من سبعة عناصر هي : الماء - الهواء - الأرض - النبات - السماء - القمر - الشمس ، إضافة إلى عنصر آخر هو الحيوان . هذه العناصر تترجح لتركب لروحاً تتنظم على ثلاثة محاور : محور أفقى (Horizontal) ، ومحور عمودى (Vertical) ومحور جانبي (Lateral) . ولكن هناك إمكانية أخرى تكمن في انعدام تنظيم هندسى واضح لوصف الطبيعة حيث تعرض هذه الأخيرة متداخلة مع الكائنات التى تسكن فيها (الحيوان) أو تلجأ إليها (الإنسان) .

أما من ناحية تقنية وصف الطبيعة ، فيلاحظ استعمال الأسواء والألوان بشكل مكثف . الأولى ناتجة عن أشعة الشمس نهاراً ونور القمر ليلاً . والثانية عن تعدد الأوصاف حول موضوع واحد تبعاً لأوقات اليوم أو فصول السنة . هذه التقنية لها علاقة وطيدة بمبادئ الفن التشكيل الانطباعى (L'impressionnisme) القائم على تعدد الأسواء وتنوعها والألوان حول منظر طبيعى واحد ، واستعمالها لا يخدم غرضاً جالياً فقط ، ولكن كذلك الحدث وتطوره حيث ترصد تغيرات الطبيعة في توافقه مع مشاعر الشخصيات . ولشأن أن عدم انتباه النقاد إلى استعمال الوصف الانطباعى عند هيكل هو ما حدا بهم إلى القول بأن أوصاف الطبيعة في (زينب) متكررة .

بعد هذه الخلاصة لأبرز النتائج التى توصلنا إليها يصبح ممكناً الإجابة عن بعض الأسئلة التى هم تاريخ الأدب ، نذكر منها : ما مكانة زينب في تاريخ الرواية العربية وما العناصر

الانطباعات الذاتية للدارس أو ، على الأقل ، تؤكد لها أو تنفيها ، وذلك باللجوء إلى معطيات مستوحاة من النص نفسه . إن الأسلوبية بهذا المعنى وسيلة ناجعة للوصول إلى نتائج ثابتة ، يمكن التأكد من صحتها ، كما أنها سبيل آمن لالارتقاء بدراسة الأدب من مستوى التطبيق إلى مُستوى التنظير .

تلك إذن خلاصة البحث حول (زينب) . والمهتم بنظرية الوصف عموماً وبالرواية العربية خصوصاً ، يلاحظ جدة كثير من المعطيات لم يكن استنتاجها إلا عن طريق دراسة أسلوبية مضبوطة تنطلق من الأشكال السردية واللغوية فتصنفها وتحصى عددها وتفسر دلالاتها . من هنا تنبع أهمية الأسلوبية باعتبارها منهجاً قادراً على تحليل الأثر الأدبي بصورة محكمة تُغيّب

الكتابة والحنين

قراءة في رواية « خالتي صفية والدير »

محمد بدوي

- ١ -

كتاباته ، فتصدر مجموعته الأولى باللائحة ، وقد تجاوز السادسة والثلاثين .

ولقد ظلت نظرة سلطنة يوليوي إلى الستينيين نظرة حذر وارتياب . صحيح أن أكثرهم موهبة وجدية كان يلتقي في النهاية مع إنجازاتها ، أو مع توجهاتها الأساسية ، وصحيح أن كثيرين منهم قد تولوا الدفاع عن أنصع ما في تجربتها بعد انهيار سلطنة يوليوي ناصر مع بداية السبعينيات ، إلا أنها ظلت تحاصرهم وتتهمهم ، بل تزج ببعضهم في السجون . لقد كان مطلوباً منهم أن يؤرخوا لإنجازاتها ، وأن تنهض كتاباتهم بدور تبرير أيديولوجيتها ، وإشاعتها ، بيد أن هذا الهدف كان يتضاد مع إحدى القيم الأساسية ، التي دعاها هؤلاء الكتاب بقيمة « الصديق » . وهي قيمة طابعها أخلاقي ، تنبع من فهم معين لدور الكاتب وضرورة أن يكون شاهداً بريئاً من أي ضرب من ضروب الرشوة ، أي أن يظل هامشياً ، بعيداً عن موضع صانع الأيديولوجيا وناشرها . ولذلك انزوى هؤلاء الكتاب في صمت وغمرة ، وقد أجدهم الدفاع عن استقلالهم ، وكلفهم الحرص على الصديق مع النفس وقتاً وجهداً . لقد ظلوا يقيمون الكماثلن التي تقيم « شر » هذه السلطة ، فقد بعضهم مزية

ليس بهاء طاهر واحداً من كتاب الستينيات فحسب ، بل واحد من المؤسسين الأوائل لها ، حين كانت مجرد مجموعة من الأصدقاء المنشغلين بالكتابة وتحديثها . وكان هؤلاء الأصدقاء يلتقون في بيت واحد منهم ، أو في مقهى « ريش » ، ليقرأوا قصصهم ويناقشوها ، شاعرين بمغايرة ما يكتبونه للإنتاج الأدبي السائد ، حريصين على تاصيل هذه المغايرة ، عبر التجريب والبحث عن مواضيع جديدة بديلة للمواضيع القصص الثابتة المستقرة . ومثل كثيرين من كتاب هذه المجموعة كان بهاء بالغ الحرص على أن لا ينخرط في المؤسسة الأدبية الرسمية ؛ إذ كان هذا الانخراط يعني الاقتراب من أجهزة الدعاية ، وصناعة الأيديولوجيا وترويجها . وسرعاً عمل بهاء في جهازين من الأجهزة الإيديولوجية للدولة ، هما مصلحة الاستعلامات والإذاعة ، بعد ذلك ، فقد كان يفرق من الاقتراب من مناطق الخطر فيها . ولذلك ظل بهاء طاهر هامشياً فيها ، وهامشياً في المؤسسة الأدبية ، حريصاً على هامشيته ، مناوئاً لفهم السلطة للمثقف ودوره وعمله في معيتها . وكان هذا يعني أن يتأخر نشر

مضاد للصلوق والحقيقة، ومزيف للواقع. ومن الطبيعي - في مثل هذا الفهم للغة ودورها، وللنص وآلياته - أن يبدو منظور الرؤية سطحياً، والبناء بالغ الصرامة، كأن عين الكاتب التي تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات والأحداث كاميرا محايدة لا مبالية، لكنها - في الحقيقة - ليست كذلك البتة. فبرغم العرى والتكشف، وبرغم اللغة المناوئة للشاعرية، فإن هذه الكاميرا، لا تقع إلا على ما تعتمد الوقوع عليه فعلاً، ومن ثم فهي تستبعد أشياء وتتركز على أشياء، وهي تعتم ما قد يكون مضيئاً، وتضوئ ما قد يكون معتبلاً. إنها إذن كتابة تعادى الاندياح البينوي، وتلوذ بالصرامة، فتبدو الذات مصادرة منفية، مقموعة، في فضاء يكاد يقف بنا على حدّ تشيئ العالم وكابوسيته.

لكن في الأعمال اللاحقة يتم التخل عن كثير من إنجازات هذه المجموعة، مع وجود ثوابت قارة في كل مشروع الكاتب. في (شرق النخيل) و(قالت ضحى) و(بالأس حملت بك) و(أنا الملك جثت) و(خالتي صفية والدير) حلت خصائص بنائية جديدة. فلم نعد مع لغة شفافة تماماً، وإنما أصبحنا مع لغة تقيم توازناً عبر قلق بين الكشف والامتلاء المجازي، وإن ظلّ الولع بالكلمات ذات الدلالة المادية موجوداً، دون أن تنصدر اللغة المشهد، أو تصبح الكتابة عرساً لغوياً، أو ترتفع إلى حد المطلق. ولم نعد مع منظور للرؤية سطحي ووحيد، بل أصبحنا مع منظورات عدة، وحركة متراوحة بين الأزمنة والامكنة. وبرغم كل شيء ظل نص بهاء بالغ الإحكام والصرامة. أما الصنعة وتجويدها فلم تعد تلحظ، وتضغط على القارئ. وبدا البناء مغوياً لقارئه، مفعجراً فيه رغبة المتابعة والمهات خلف الشخصيات ومصائرهما، التي تصطدم اصطدام الكواكب المنذورة لمثل هذا الاصطدام. وبرغم التغير الذي لحق باستراتيجيات الكتابة، ظل نص بهاء معادياً للتزوع التسجيل، قادراً على الدقة في الوصف والسرمد مع نفى للاندياح، وولع بنقيضه.

- ٢ -

(خالتي صفية والدير) رواية قصيرة، مسلحة بشعرية مجاوزة لشعرية العلامة اللغوية، أو النمط النحوي. إنها

السخرية، وفقد أدهم - في بداياته، على الأقل - عنصر أهمها لم يبرز إلا في كتاباتهم اللاحقة. وهو الأمر نفسه الذي حدث في الوعى المتأخر بالفتناريا وأسطرة الواقع، بسبب الارتباط المسرف بالواقع العاري الصلب، الصارخ في عريه الفيزيقي. هذه العلاقة من التبرص والريبة التي جمعت بينهم وسلطة كانت ترى نفسها بديلاً للأمة، وسُمّت أدهم بسمات عدة، لعل الإقلال من الكتابة أحد تجلياتها.

لقد استطاع بهاء طاهر منذ زمن بعيد أن يعي أنّ ما حققته الكتابة في الخمسينيات إلى بداية العقد اللاحق، لم يعد ملائماً لتناقضات الواقع ومعضلاته، وبخاصة إثر هزيمة يونيو:

« فقد تفكك البناء المنظم الذي أشاعته الرواية والقصة الواقعتان. ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية بشكل محدد. ولم تعد البيئة هي تلك البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعاً في نطاقها، ويفرضها بفعله الإيجابي، ذلك أن الكاتب قد شعر على عكس كاتب الواقعية بالعبر عن السيطرة على هذه البيئة. وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والامكنة في القصة الواحدة، وأحياناً في المشهد الواحد من القصة. وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الطافرة، ظهر البطل الفسد، أو فلنسمه بصراحة: البطل المهزوم » [الشهادة المرفقة بالرواية ص ١٦٦].

وهكذا نهض الهامش بما تفر المؤسسة من النهوض به، طارحاً مفهوماً جديداً للكتابة، ولوظيفة الكاتب، وآليات النص الجديد، وطبيعته بوصفه خطاباً مضاداً للخطاب الأيديولوجي الذي طرحه السلطة. وفي الكتاب الأول لبهاء طاهر، أي في المجموعة القصصية (الخطوبة)، كشفت هذه الكتابة عن لغة شفافة تفر من الزوائد، وتتصغر لتكتشف الدال، وتميل إلى استخدام كلمات ذات دلالات مادية ملموسة، كأن الكاتب يحاول تمرية اللغة من سربيلها بتخليصها من التراكمات الأيديولوجية والاستعمال المجاني، وتنقيتها من الألق الناتج عن الإغراق في المجاز، وكان الحرص على لغة كهذه حرص على تقديم عالم فيزيقي صلب، دال بوجوده الموضوعي، لا بما تسبغه عليه اللغة من ألق زائف

أخرى من خلال عين الشاب ، وكثيراً ما يمتزجان معاً ، أو يمتزج أحدهما بتعليق الرجل الناضج الذي صار كهلاً . بعبارة أخرى هناك أحداث رآها السارد ، أى كان شاهد عيان عليها ، وهناك أحداث رويت له عن طريق آية أو أمه أو إحدى أخواته أو المقدس بشأى أو حربى . . الخ ، أو الناس عموماً ؛ أهل القرية الذين سمعوا شيئاً أو رآوه فرووا ما سمعوا أو رأوا ، ووصل إلى السارد ، الذى يمثل - فى مثل هذه الأحوال - على تنمية سرده وإيصال رؤى للأحداث ، وشائعات عنها ، وأصداء لها ، مستخدماً صيفاً من قبيل : سمعنا . قيل . قالوا . . الخ .

لكن السارد يحرص أن يشهد بعينه الأحداث المفصلة المهمة ، التى مستقر من علاقات الصراع ، وعلى هذا سيكون شاهد عيان لحرس صفية من القنصل ، وبدلاً من رسم صورة لحرس يحولُه إلى نقيضه ، فيبدو العرس جنازة أو مأتماً . وسيكون شاهد عيان ومشاركاً فى تلقى الاعتداء ، حين يقوم القنصل بالمعدون على حربى ، وسيكون شاهد عيان لموت حربى ، وترحيل المقدس بشأى إلى الصحة . وفى مثل هذه المواقف يكون طبيعياً استخدام تقنية اللقطة التى تركز على التفاصيل الدقيقة . وإذا كان السارد - ونهاه طاهر أيضاً - يصوغ وهى دائماً من خلال السرد باستخدام الفعل الماضى ، فهو فى مثل هذه المشاهد يستخدم المضارع منفرداً ، أو المضارع مع فعل من الأفعال الناقصة ، وبخاصة « كان » .

يبد أن ثمة معلومات نعرفها ، تكاد تكون سيرة لحيات ، وأحداثاً نقرأها ، دون أن نستطيع أن نحدد بقدر من الدقة من يكون المتكلم ، وكيف عرف ما يتكلم عنه . إن النص لا يشير إلى مصدر ما ، ولا إلى موقع المتكلم من الصراع ، ولا لكيفية معرفته بما يسرده ، كان آية الكتابة هنا تثنى بكتابتها الضمى ، فنصبح قاب قوسين من السارد الكلى المعرفة . ومن هذه المشاهد ؛ مشهد دخول فارس على البقال الذى رفض دفع إتاوة المطايرد ، وصبره له على طاولة البنك . وإذا فسرنا المشهد بأنه قد يكون شائعاً فى المكان ، ومعروفاً ، فهو جزء من طوبوغرافية المرجع أو من فولكلوره المحدث ، ومن ثم فهو جزء من محددات المرجع على مستوى النص ، فإن مشهد تخبط فارس فى السجن بسبب إصابته بالردم ، وعجزه عن القيام بتكسير الأحجار ،

شعرية النص بكامله ، التى تتحقق من تنظيم السرد وتكثيف دواله ، وتغدير الشعر فيها يبدو خالياً منه ، عبر المفارقة والسخرية وسلاسة تخلف الأحداث ، وفتح النص على الواقع من خلال آليات جديدة ، وعلى الاحتمال النبوى والدلالى . وهى إلى ذلك تخلف نصاً بسيطاً فى بنائه ، سلسلاً فى نموه ، كأن الكاتب ، وقد مارس الكتابة طويلاً ، قد بلغ درجة من الخلق تمكنه من إخفاء هذا الخلق ، تأيلاً بالنص عن عسر يولع به من يتوجهون بكتابتهم إلى جماعة مرجعية صغيرة مغلفة .

نفتح الكتاب ، فنصلنا الأحداث عبر « أنا المتكلم » . أنا المتكلم وعد بأشياء ، وتغيب لأشياء أخرى . لكتها - هنا - أنا معقدة مراوغة ، وأحياناً غائلة . فمن السارد لأحداث النص ، وما دوره بوصفه جزءاً منه ؟

السارد غير معروف الاسم ، فلم يُخاطب بوصفه ذاتاً ، ولم يستشهد به فى موقف ، كأنه فقط موجود ليسرد لنا ، برغم أنه كثيراً ما ينهض بأشياء مهمة تؤثر فى نحو الحدث . إنه لصيق بالبطل ومحدث عنه ، وعلاقته به أقرب إلى علاقة الظل بالرجل حب لا حدود له ، وتلازم لاقت فى فضاء صراعى تتحدد فيه الأدوار والمواقف . ونحن نراه طفلاً ، وغلماً ، وشاباً ، وهو يشهد الأحداث ، وأحياناً نسمع صوته بعد أن صار رجلاً ، وحيداً ، منفصلاً عن ساحة الفعل ، فهو يحلق فيها من بعيد فى الزمان والمكان . يتأمل الأحداث ويخضعها لخبرات أخرى ، قد تكون نتاج انفصاله .

« وما زلت » أنا حتى الآن ، بعد أن كبرت كثيراً ، يجبرون هذا السؤال » [ص ٤١] .

« ذلك ما أفكر فيه من بعيد فى الزمن ، ومن بعيد فى المكان » [ص ٤٠] .

« أما فى ذلك الوقت ، عندما كنت أحمل لها علة الكعك ، فقد كانت تطاردنى نصائح أمى » [ص ٢٥] .

ومن الجلى ، كما يتضح من هذه المقطعات ، أن السارد يمكنه الحركة الحرة بين الأزمنة ، فنصبح مع تكثر فى المنظورات . أحياناً فصلنا الأحداث عن عين طفل ، وأحياناً

ما تلخيصاً لمأساة كأنها قدر أو مكتوب ، وكان هذه الكلمة هي الإيقاع المصاحب لها .

- ٣ -

يكتب بهاء طاهر في (خالتي صفية والدير) قصة صراع كائنات أسطورية ، ضخمة مجاوزة لوجودها الواقعي ؛ كائنات تمارس الحياة كأنها تبدأ الفعل البشري ، كأنها تستأنف في سياق يرشح لصراع المطلقات الكبرى : الخير والشر ، الحياة والموت ، الحب والكره . . . إلخ . ولذلك تلوح شخصياته متعالية على الزمن فيها هي مصفدة به متعالية على الفعل اليومي البسيط ، والعواطف الصغيرة المبذولة ، وإلحق أنها ليست كذلك ألبتة ، فبرغم جنوحها نحو المطلقات ، فإنها مشدودة إلى نقيضها ، بل تبدأ من هذا النقيض الصغير لتؤصله في شغف بالمطلقات ، لتتحول إلى كائنات ضخمة متعالية . إنها إذن أقرب إلى شخصيات الثقافة الأسطورية البدائية والثقافة الفولكلورية الشعبية في آن ، لا بما تحمله بين جوانحها من خفق بالمعانى الكبرى وحسب ، ولكن بنظامها الأساسي أيضا . إن نظام الشخصيات يكاد أن ينهض على التعارضات الأساسية ، فتتقسم الشخصيات إلى خيرة أو شريرة أساسية تخرج الأفعال وتحرك المصائر ، أو ثانوية ، وجودها مرحل أو مساعد . فنحن مع رواية تفهم الكتابة على أنها رواية مصائر بين دفقي كتاب ؛ مصائر تتعارض وتتناقض وتضطرب ، فتكشف بصراعها عن معاني تكاد تجاوز الفعل اليومي بواقعيته ونثرته إلى الفعل الإلهي ؛ فعل الأنماط الأساسية التي تبدأ الفعل أو تلتاقه في ضرب من المجادلة الفذة ، وفي خلفية من النباتات والأشجار ودورات الحصاد والفرس والإثمار . أما الآخرون ؛ أي الشخصيات الأخرى ، فبعضها يمثل لحظة ما تلبث أن تتلاشى ، وبعضها يأخذ دور الحداة ، فيها تنهض شخصيات قليلة بدور الصوّى ، التي تبين حدود المشهد ومرجعيته ، فهي علامات تحدد الطريق ، أمام قارئ محبوس الأنفاس لمول الأفعال الكبرى التي تحدث أمامه .

وفي مثل هذه الكتابة نجد شخصية كبرى تتمحور الأحداث حولها ، وتنبع منها . ولدينا هنا شخصية صفية التي تصدر النص منذ عنوانه ، فيضعها في تعارض مع الدير ، الذي لا يمثل شخصيته ، بل هو مكان من الأمكنة الأساسية . كان

لا يمكنه أن يكون كذلك ، ذلك أن المنظور أقرب إلى المسرحية لا التلخيص أو السرد عبر وسائط .

وقد منحت « أنا » المتكلم منتج النص قدرة أكبر على تطويع الأحداث ، أي مكنته من المرواحة بين الأزمنة والأمكنة ، ولعل ذلك أحد أسباب سلاسة النص ، وهو ما نلمسه دون جهد في التصرف في بدايات الجمل والفقرات ، وفي الاستطرادات حيث نجد الظروف المعينة على ذلك : آنذاك ، حينئذ ، فيما بعد ، بعد ذلك . . . إلخ . وهذا معنى تسريع الأحداث ، أو القفز على حيز زمني كبير في جمل قصيرة ، أو استبعاد ما يرى النص أن الفرق في تفاصيله لا يفيد الحدث ونموه ، كما معنى ربط الأحداث وملء فراغات الزمن فيربط الحدث بما يقاربه ، أو يلقي بالضوء عليه ويثريه ، سواء كان سابقاً له أو لاحقاً عليه أو متوازياً معه . فضلاً عن أن اختلاف الضمائر ، وتجهيز النص بالعلامات اللغوية الدالة على المرجع والمكونة لثقافته ، واتساع المعجم ، قد مكّن الكاتب من إنتاج نص بعيد عن الروتابة ، جملة متوترة ، سواء في الوصف أو السرد أو الحوار .

على أن « أنا » المتكلم السارد ، التي تشير عدة قرائن نصية أنها تصلنا في النهاية بأنا الكاتب المنتج ، تنهض بدور آخر بالغ الأهمية على مستوى تشكيل النص وتأسيس أيديولوجيا السارد ، حين تنطق في كثير من المواقف بنمط من اللغة الشارحة للغة السرد أو الحوار ، أو المنبثقة من سلامة الاتصال بين المرسل والمستقبل . على سبيل المثال حين يقول المقدس بشائ ؛ بلكته الصعيدية الصميمة « جبرياخذهم كلهم » يفسرها السارد قائلاً ؛ « لم يكن لتلك العبارة على قسوتها أي معنى سوى في بلدنا ، بل تستخدم في جميع حالات الغضب والسرور والمزاح ، وأحياناً دون سبب على الإطلاق مثل صباح الخير ومساء الخير » [ص ٢٣] . أما كلمة « بحر » في تعبير « هؤلاء ناس ورقهم بحر » فلكي لا يبدت التباس في فهمها ، فإن اللغة الشارحة المنبثقة تقدم بشرحها « وكانت هذه العبارة تعني أن الإنسان قد ضاع أو جبن ، لأن من تبحر أوراقه الرسمية نحو العاصمة ، فمعنى ذلك أن مصيبة قد حلت به » [ص ١٢] . وفيها بعد ، بعد حصار الشر لخرى ، يقولها الراوية ، بلهجة جنائزية رائية ، فتصبح العلامة اللغوية اللصيقة بمرجع

منقسمة مقبورة موزعة ، تكره حربى بينها تحبه ، وترغب فى احتيازه بينها هى سادة فى الكيد له .

إذا عدنا إلى النظام الأساسى للشخصيات ، نجده يكاد ينهض على تعارض أساسى هو الخير/ الشر ، ومن ثم فأغلب شخصيات الرواية إما شخصيات خيرة ، تقف مع البطل الخير ، أو شخصيات شريرة تقف مع البطلة الشريرة ، مع بعض الشخصيات الضئيلة التأثير التى تقف فى المنتصف . ويمكن على مستوى آخر أن نصوغ هذا النظام صياغة أخرى ، فنقول إنه ينهض على انقسامه إلى شخصيات أساسية رئيسية أو شخصيات مساعدة . الشخصيات الأساسية هى التى تنهض بالفعل أو تتلقاه . أما الشخصيات المساعدة ، فهى تابعة ومحلية وتنهض بأدوار محددة ، كأنها شמוש صغيرة تستمد وجودها من شמוש كبرى . وبين هذين النوعين ثمة فلة من الشخصيات لا تعدو أن تكون من محددات طبوغرافية القضاء الروائى ، فهى مجرد صوى - كما أشرنا - تحدد لنا المكان والزمن المرجعين ، وتلقى بالأصواء على الأحداث الرئيسية مثل شخصية رزق القبطى الوحيد فى القرية عدا سكان الدبر ، أو العمدة والضابط والمأمور . وهى شخصيات ممثلة للسلطة التى حرص النص على أن يجعلها غير فاعلة فى الصراع ، أو مثل شخصيات أخوات الراوى اللاتى يكملن - فحسب - المشهد العائلى لأسرة السارد .

نبدأ مع شخصية صافية منذ العنوان ، حيث يُدخلها النص فى تعارض مع الدبر برمزيته البالغة الوضوح ، بينا تغيب شخصية نقيضها الطل الخير حربى . ومنذ البدء يدرك المتلقى أهمية هذه الشخصية ، فاللغة التى تقدم بها تَبْذُهُ ونمى إلى انتمائها إلى نمط الشخصيات الأسطورية . فقد وُلدت ، وسرعان ما قام النص بلإزاحة والدنيا معاً ، فى أحد أوبشة الملايا ، ومن ثم تغادر موضع ولادتها وتعمى من أبويها . العراء من الأم والأب يلحقها - هى ونقيضها حربى أيضاً - بشخصيات أسطورية وفولكلورية ، وتاريخية علة . فقد عاش أوديبوس بعيداً عن أبويه حتى اصطدم بها فقتل الأب وتزوج الأم ، أى تحقق سقوطه التراجيدى المجاوز لإرادته . وأقصى موسى عن بيته وأبويه ، وعاش فى قصر الفروع ، ولكن الأم دبوت حيلة لتظل بقربه دون أن يدري أنها أمه . وهكذا يمكن

صافية تتجاوز وجودها بوصفها شخصية ، لتوضع فى تعارض مع علامة من نوع آخر هى الدبر ، نظراً لضخامة وجودها فى مساحة النص ، وفى تحديد مصائر الشخصيات . فمن صافية ، وماذا تمثل ؟

إن صافية مقلوب ليزيس ، فيها يرى هذا التحليل .

قد يبدو تلمس أسباب تصل بين ليزيس وصافية أمراً صعباً ، لكننى أزعم أن أهمية شخصية صافية لا يمكن أن تتضح إلا إذا قرأناها فى ضوء شخصية ليزيس .

لقد قام بهاء طاهر بكتابة ليزيس ، أى المرأة المانحة الخالقة التى تبت الحياة فى كل شىء فى روايته المهمة (قالت ضحى) . أما فى رواية (خالتي صافية والدبر) فيكتب الوجه الآخر ؛ الوجه الشرير من الكائن البشرى ، حيث نجد المرأة الشريرة التى تطارد الآخرين ، حاملة معها المرض والموت والخراب ، فتقترب من المرأة « الإبرينية » ، و« الإبرينيات » اليونانيات هن آفات الثار ، اللاتى يتحول شرهن إلى أفانٍ مطلوبة ، منكرة بالموت والعقاب ، فيقمن بمطاردة « أورستيس » ، مطالبات بدمه بعد انتقامه لأبيه ، وقتله لأمه .

وثمة أكثر من وجه للشبه بين ليزيس وصافية . فكلتاهما امرأة فُجعت فى زوجها ، لكن أوزيريس زوج ليزيس يبلو فى الأسطورة رمزاً للعلم والمعرفة والحكمة ، ولذلك يقتله « طيفون » أو « ست » آله الشر والأثرة . أما الفصل زوج صافية فقد قُتل بيد حربى ، ولم يقتله حربى إلا دفاعاً عن النفس . وكلتاها تظن تنوح عليه وتوجع نار الانتقام له ، بل تحاول الثار له من خلال طرق علة . لكن بينما تأخذ ليزيس صورة المرأة التى تصارع الشر متمتلاً فى طيفون ، نجد الوضع معكوساً فى حالة صافية . فزوجها المقتول هو طيفون القاتل الشرير ، ومن ثم فصفية تبعا له تأخذ دور ليزيس أخرى معكوسة ، أى ليزيس المنتظمة الموتورة ، التى تحاول قتل حربى الذى يتبدى فى الفضاء الروائى رمزاً للخير والجمال والتسامح . وكلتاها تنذر ابنها وتعهده لما ترى أنه مهمته ، ليزيس تنذر حورس للانتقام من قاتل أبيه ، وصفية تنذر حسان لقتل حربى . لكن فيما تبدو ليزيس بريئة من الانقسامات الداخلية ، تكشف شخصية صافية عن قدر هائل من التناقضات فهى

فريداً : كانتا ملونتين ، ولكن لا أستطيع وصف لونهما . إنها كانتا عسليتين فاتحتين في الظل . أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الأسرتان تصبجان ذهبيتين ، ويميلان إلى الخضرة ، وتخرج فيها ألوان كثيرة أخرى . . كثيراً ما رأيت في صفري رجالاً ونساءً يبترون حديثهم حين تتطلع خالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدّثه » [ص ٢٧] .

وهكذا تبدو صفية جمالاً نادراً نبيلاً . ورغم أن الأوصاف كالدفقة والنعومة والغزارة قد تعنى غمطاً تقليدياً من الجمال ، إلا أن ثمة سمة في صاحبته تجعلها جمالاً خاصاً متأبياً على الحبس ، فشعرها الأسود الناعم الغزير كلما قصّ غما واسترسل وجاوز الطرحة السوداء ، ولذلك قامت أم السارد مريبتها بمنعها من التعرض للناس ، لأن « نجمها خفيف » . أما لون العينين فموضوع في سياق يشي بدلالات أسطورية ، إذ يربطه النص بالظل والشمس ليربط بينهما . وما يطرأ على العينين من تحولات في سياق من العناصر الأولية الطبيعية . ولذلك فلسفية سلطة خاصة على الناس بسبب جمالها الفريد ، وبخاصة حين تتطلع بعينها إلى من تحدّثه فيبتر حديثه ، سواء أكان رجلاً أم امرأة . إنّ استعارة البئر هنا لا تصور الجمال بقدر ما تصوّر الاقتدار والقسوة والتعالى ، كأن قوة الداخل الصارمة تنجلى في العينين ، فتصبح النظرة آلة قاطعة . ورغم أن الاستعارة قد توفّق في ذاكرة المثلثي أصداء أسطورية من يوسف بن يعقوب الذي هجر جماله النسوة فقطعن أناملهن ، إلا أن جمال صفية لا يسوّط الشهوة كجمال يوسف ، وإنما هو جمال يغيّف ، ويعلم اللسان ، ويترّ الأحاديث .

النص إذن ينمى نفسه من خلال تحويل صفية من فتاة من جنوب مصر إلى كائن خاص متعال . وكما خلقت نفسها بدءاً ، تقرر أن تخلق آخر على صورتها . فحين جاء حرب ليخطبها للبلب القنصل لا لنفسه كما كانت تنتظر ، تضع في قران واحد قرار موافقتها مع قرار إنجائها :

« تقول أختي إنّ صفية رفعت بعد ذلك رأسها ، وكانت عيناها نصف وجهها ، وكان فيها البريق

أن نضيف أيضاً شخصيات عريت من جلورها ، الأب أو الأم أو كليهما معاً ، مثل يوسف وأبي زيد الهلالي ومحمد بن عبد الله . . . إلخ . ما أثر هذا العري من الأم والأب على صفية ، كيف شارك في صياغتها ، وبأي قدر أثر في رؤيتها للعالم والأشياء من حولها . هذه أسئلة مضمرة في النص ، لكن تحليل الشخصية وما تنهض به من أدوار يمكن أن يفسّر بعض الجوانب . المهم لدينا أن إقصاء النص للوالدين له دلالاته . ورغم أن أبويها بالتربية ؛ أبى والد السارد والدة، في خضوعهما للنسق القيمي ، يجتهدان الاجتهاد الذي يستطيعانه لإشعارها بعدم اليتم ، وأنها واحدة من بنات الأسرة ، لها ما هنّ وعليها ما عليهن ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً . لقد ظلت صفية مدركة لمعنى اليتم ، والعري من البيت والأبوين ، وظلت تعان بسبب ذلك كله . وحين وصلها خبر مصرع زوجها البك القنصل على يد حربى :

« ظلت صامته فترة طويلة قبل أن تقول يا حزنك يا صفية . أمك وأبوك ورجلك وابنتك » [ص ٦٣] .

إن الشعور بالغياب ملازم لها إذن ، مما يكتّف من شعورها بالمرء ، وهو عراء سيدفعها إلى أن تخلق نفسها بنفسها بدءاً .

ولا يكتفى النص بوضعها في هذا السياق من العراء والتصارع معه ، وإنما يجعلها أيضاً وحيدة ، دون أشقاء أو شقيقات ، إنها كما يقول التعبير الفولكلورى مقطوعة من شجرة ، أى مُعَدَّة عن جذورها . هل جزء من شراستها في ملاحة حربى يكمن تفسيره هنا ، أعني هل كانت تبحث عن شجرة تحويها وتهدأ بالحياة والبناء ، وكان هو هذه الشجرة فلما لم يكن لها ازداد شعورها بالمرء ؟ وهو عراء قوى شعورها به بعد مقتل زوجها ، وتحول ابنها إلى اليتم ، وكأنه سيعيد سيرة بنتها ثانية ، وهو ما تحقق فعلاً .

ولى ينمها جمعت صفية تكويناً فريداً :

« ومنذ الصغر ، كانت صفية تلفت الأنظار بجماها . كانت دقيقة الملامح ، صغيرة القم والأنف . وكلما قصت جزء من شعرها الأسود غما واسترسل على ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطي كتفيها وظهرها . أما عيناها فكان جمالها

تحولت الفاتنة التي لم تبلغ العشرين إلى امرأة عجوز ، وتخلت عن جمالها النادر لتتوحد بالفتنصل :

« ولكن شيئاً ما بدأ يحدث ، أو يجتَل إلى أنه يحدث مع ازدياد سمرة بشرتها ، خيل إلى أنها بدأت بالتدريج تشبه البك ، وأنَّ لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته » [ص ٦٦] .

وهكذا كانت التحولات من الضخامة بحيث تتخلل صفة عن نفسها . كانت من قبل جالاً ناعراً ، وبالبَّة ، يلاحظها المتلقي في ترفعها عن الاهتمام بما يقال عن حب حري للفجربة البيضاء أمونة ، فأصبحت كائناتاً أرضياً ، يتخلل عن مواهبه ونبله ليتوحد بأخر مغاير ، ويستخدم لغته . هل يرجع التحول إلى يأس مطلق ، بمعنى أن صفة برغم جمالها إلا أنها غير كافية بنفسها ، وأن تحققها لا يتم إلا عبر منح هذا الجمال والنبل لمن ترى أنه وحده الجدير بها ، أي حري ، فلما لفظها انتهت بأنه قد دفع بهذا الجمال والنبل إلى من لا يستحقها ولذلك أسرفت في الالتصاق باليك والاتحاد به ، في ضرب من الانتحار العشوائي ؟ إن النص يوميء دون أن يجسد ، ويضع نفسه موضع الاحتمالية . مهما يكن الأمر فإن صفة قد تحولت ، تحول لون بشرتها واتحدت مع لغة غير لغتها الشخصية ، وتحولت اهتماماتها وصاقت وانحصرت في إدارة أموال البك واستثمارها . لقد صارت بديله الذي ورث مع الأموال لون البشرة ، وخصائص اللكنة واللغة ، والأثرية وشهوة الانتقام . أي أنها صارت كائناتاً يجتف الآخرين . أصبح الجميع يخالونها ، من الأطفال الذين ينشبتون بجلايب أمهاتهم بمجرد أن تنظر إليهم حتى أمونة العجربة التي لم تعد تظهر في القرية إلا نادراً . والنص يتتبع ثم الجوانب الجديدة التي طرأت على صفة ، وكيف تحولت إلى كائن أسطوري يجتف الجميع ، ويظن الناس اتصاله بالعوالم غير المألوفة . فقد تناسل أهل البلد أن الفتنصل المقنول يأتيها في نومها فيخبرها بكل ما مضى وكل ما سيحدث . ومن ثم أخبرت سيده حاملاً أنها كذلك قبل أن تعرف هي . وتنبأت لأحد الفلاحين بوجود ثعبان في موضع من حفله ، ونهته في ضرورة قتل وليفته حتى لا تنثر له - أي إشارة إلى نفسها ؟ - ولا شك أن النص ينشئ شخصيتها في انجاء محدد ، موثاً إلى أن هذه التعيريات قد ربطتها بعالم الفتنصل

الغريب ، وقالت لأي يهود : أنا موافقة يا والدي . . ساتزوج الفتنصل وسأعطيه ولداً » [ص ٣٨] .

وجلب هنا أننا أمام شخصية كبرى ، فاللغة وما يصاحبها من تعبير العينين وما فيها من بريق ، والقدرة على الجسم ومجازرة الألم الشخصي ، كل ذلك يشير إلى كائن خاص قادر على التحدى . ولذلك لم نقل صفة « سالد له » أو « سأنجب منه » ، لأنها ليست طرفاً سليماً متلقياً للخصب ، وإنما هي الخصب ذاته . إن صفة تنطق لغة نبوية مؤمنة بهدفها ، طاعة إلى أشواق كبرى مجاوزة لحدود جسدها التحلل وعمرها الذي لم يبدأ شبابه بعد . فهي تعرف أن الفتنصل عقيم وأنه لم يحس خاطباً ليحصل على طفل ، لكنها - هي - تتحد حتى نوع المولود . كأن ما سوف يحدث بعد ذلك مقدر ومجازو لرغبات الأفراد وقدراتهم ، لاتصاله بمصير مؤكد ، قد دون سلفاً ، ولا طاقة لأحد على تلقيه أو إيقافه .

وبعد زواج صفة من الفتنصل ، تظل كائناتاً فريداً في جماله ، نبيلاً في صمته وانغلاقه . فنحن - القراء - لا نراها تتحرك في الفضاء الروائي إلا قليلاً . فتاة يتيمة بالغة الفتنة ، يفي إليها وتمفو هي إلى من لا يفوها . لكن ثمة شعوراً ضمناً غامضاً لدى أسرته أن صفة حري وحري لصفة ، وإذا كان النص يراوغنا في مشاعر صفة بالنسبة لحري ، إلا أنه يصمت عن مشاعر حري تجاهها . ففينا تصلنا أصداً باهتة تشي بعب صفة لحري وإعجابها به يظل حري خارج الشكل برمته ، أي يظل النص صامتاً عن مشاعره . ومن الغريب ، وقد يكون هذا جزءاً من لعب الكتابة - أن النسق الاجتماعي والثقافي يجعل من الصعب على الرواية الدخول إلى عالم صفة ومشاعرها الداخلية - فيما يجعل الأمر بالغ السهولة تجاه حري . لكن الراوي يعتمد أن يظل بعيداً عن حياة حري ومشاعره ، التي يسهل عليه ارتيادها ومعرفتها ، فيما يجاهد لالتقاط بعض العلامات الدالة على صفة برغم أن كل ما حوله يذوده عن اقتحام هذا العالم .

لكن مقتل الفتنصل يكون بداية للكشف عن الوجه الآخر لصفة ، إذ تتحول تحولاً أساسياً على كافة المستويات ، فتشعر بحدة التحول وجذريته ، كأنها هبطت من السماء إلى الأرض .

يفاعته ، خضوعاً لنسق القيم وسيادة تقاليد الفصل بين الرجال والنساء في القرية . ولذلك فهو لا يمكنه أن يراها عن قرب برغم أنه — قبل زواجها — كان قريباً منها . ونحن نشهدها مرتين في مواقف حميمة إلى حد ما ، الأولى حين يراها مع أخواته وهن يتلصصن على حربي وهو يجالس الحاج ، والثانية حين تصادف خلو البيت إلا منها ففاجأها وهي تخفي في إيقاع جنازتي أغنية أمونة عن حربي ، فبهرته . وفي هذا الجزء من الرواية ، أي قبل زواج صفية ، يلجأ السارد إلى كلام أخواته وأمه عنها ، وبعد انتقالها إلى سراية البك القنصل ، لا يتاح له رؤيتها إلا في مواقف قليلة ، ولذلك نجدده يقصص عنها من خلال عيون الآخرين وكلامهم عدا بعض الاستثناءات .

وإذا جئنا إلى الشخصيات الدائرة في فلك صفية ، سنجد أن أهمها شخصية البك القنصل ، وهي شخصية تمثل عدة معاني ، أولاً : الماضي ، إذ هو أحد الأثرياء الذين يتحدرون من صلب عسران بك ، بل هو أخى رجل في القرية بأكملها ، وهو الوحيد الذي يظل حريصاً على ارتداء الطربوش الأحمر بعد عام ١٩٥٢ . وهو — ثانياً — لا يميح في القرية دائماً . صحيح أنه يملك بيتاً فيها ، لاثقا بثرائه ووجاهته ، إلا أنه بعيد عن حياة أناسها اليومية . ويرمز النص هذا الانفصال من خلال حصوله على رتبة القنصل الفخري لدولة أجنبية ، ومن خلال النيشان الذي أنعم الملك عليه به ، ولذلك نجدده حريصاً على ارتدائه ، حتى إن الرسام الذي رسم صورته ، قد قرنه دائماً في غلاف الكتاب وصفحاته الداخلية بالطربوش وربطة القنصل والنيشان . وهو — ثالثاً — مرتبط بالسلطة ارتباطاً عضوياً وثيقاً ، وهو أمر طبيعي يرسحه له وضع مائى ، وموقف طبقى ووجاهة اجتماعية . فقد كان مرتبطاً بهذه السلطة قبل ١٩٥٢ . وبرغم أن سلطة يوليو قد أمتأت أرضه ، إلا أنه تقبل الأمر بصمت ، مركزاً نشاطه — فيها بعد — في التجارة . ثم سعى إلى الارتباط برجال العهد الجديد . وهو — رابعاً — عقيم . تزوج مرتين قبل صفية فلم ينجب، فلما تزوجها أعطته طفلاً ، وهو — خامساً — يمثل لصقية تماماً ، مستطع بغيره . إنه شخصية — أداة ، تلوذ دائماً بمن ينهض عنها بالفعل ، فهو يستخدم حربي في خطبة صفية ، ويؤثر الأعراب للاعتداء عليه ، وحين يتخلل عنه هؤلاء ، تشعر بهوانه وهرمه .

الميت . وحولتها عن الانشغال بالعالم الحقيقي ؛ عالم الأحياء وهو مبهم . وقد ربط النص بينها وإدمان الجوزة ، إشارة إلى النار التي تضطرم في داخلها وشهوة الثأر المتأججة لديها . كما ربط بينها والسواد إشارة إلى حدادها ، وقد قام النص بترميز هذا كله في مشهد رقصة الثأر :

« فردأ أبى : أنا لم أتكلم عن ثأرك يا صفية . أنا أقول :

ولم تكن صفية تسمع ما يقول . كانت تدور حول نفسها في فناء دارها الواسع في الشمس المحرقة ، تلطم خديها وتجذب شعرها ، وإلى جوارها واحدة من الخدم تحمل حسان الصنوبر الذي يبدأ يبيكي حين رأى أمه تصرخ لكنها لم تبال به . كانت تولول وكأنها تخفي وهي ترقص رقصتها الجنونية « حربي حمارى .. حربي حمارى .. والحاج يريد أن يأخذ منى ثأرى .. يرضيك يا بك ؟ يرضيك يابك ؟ » .

وكانت تتطلع نحو الساء غاطبة البك الذي تراه وحدها . وسحبني أبى من يدي .. كان هو أيضاً في حالة من الغضب لم أره في مثلهما من قبل . وقال : والله يا صفية لو لم ترجعى عما أنت فيه فلن أدخل لك داراً بعد اليوم . خرام ابن آدم لا يكون حماراً .

ولكن من كان يكلم ؟

كانت صفية نواصل هذيانها وهي تدور حول نفسها ، يتفصدها منها العرق الغزير ولكنها لا تكف . وكان أبى يسحبني . يجرجر جراً تقريباً وهو يندفع مسرعاً خارج البيت » [ص ٧٥] .

وهكذا تتبدل شخصية صفية جاعاً لمتناقضات عدة ، وسلطة على الناس والأشياء . إنها مصدر الأحداث وعمرق الشخصيات . ومن الملاحظ أن النص قد قام بتكوينها بالمرآحة بين الواقعية والتميز معاً ، عبر وسائل لافته . إن حيز النص زماناً ومكاناً وأليات علاقات الحياة فيه ، تقيد السارد وتحد من قدرته على سرد أشياء مهمة تخصها ، ذلك أنه لا يستطيع أن يكون شاهد عيان لكثير من مواقف حياتها ، فقد أبعد عنها منذ

الزراعة والغرس والحصاد ، ومعلماً للفلاحين ، كأنه أوزيريس الذى كان يعلم شعبه من فلاحي مصر القديمة . بيد أنه مرتبط دوماً بصفية ، أو على وجه الدقة ، كلاهما مرتبطاً بالآخر .

« ومثلما كانت خالتي صافية جميلة بين البنات ، كذلك كان عمى حرى جميلاً بين الرجال . يتيم الأب والأم هو الآخر » [ص ٢٧] .

وهكذا ، فإن ذكر صافية يستدعى ذكر حرى ، لأن كليهما مرتبط بالآخر ومكمل له . وليس ما يجمع بينهما الفراة البدنية وحسب ، وإنما الظروف المحيطة بكليهما . فمثلما فقدت صافية أبويها ، فقد حرى أبويه ، ومثلما خلقت نفسها بدءاً ، خلق هو نفسه ، حتى صار مرجعاً في شئون الزراعة والرى والغرس والحصاد ، ومعنياً مطلوباً في أفراح الناس . إن هذا الارتباط سيظل قاراً في الأعماق ، حتى في أشد لحظات الصراع . بيد أن هذا الارتباط لا يعنى التسويد بينهما في الصفات والمشارب والرؤى ، ولا انتفى الصراع أصلاً . إنما الارتباط قد يكمن في تعارضهما وبغايرة خصائصهما أيضاً .

وبرغم اتفاقهما في فراة التكوين البدنى ، وفي شرائط اليتيم والعراء من الجدور ، نجد ثمة اختلافات ، تؤجج الصراع . فمن الواضح أن شخصية صافية أكثر عمقا وإبهاماً وتناقضاً في آن . ومن ثم نراها أقدر على المبادأة والحسم والقسوة ، كما أنها أقدر على التحدى ، وتحدى قدرها ، والخروج على النسق القيمى ، فيما تلوح متصاعة له . صافية تنتقل من الحب إلى نقيضه ، من الحلم بامتلاك المحبوب إلى الرغبة في تدميره . لقد ظلت تنتظر حرى ، فلما ارتكب فعله الكارثى تحولت تحولاتاً هائلاً ، تنبئ عنه تغيراتها ، التى أشرتنا إليها سلفاً ، بينما يظل حرى مغلقاً صامتاً ، دون أن يفهم سر الكيد له ، ثم الاعتداء عليه فيما بعد . إنه عاجز عن المبادأة ، قد ألجأ إلى الدفاع ، في تسليم كامل بما قار عليه .

إن حرى يمثل السماحة والخير ، ومن هنا سيكون مرضه مرضاً جسدياً . صحيح أنه مرض لا نجاة له منه ، إلا أنه مرض لا يصيب الأعماق والروح ، كما هى حالة صافية ، التى يسعى النص إلى إقناعنا بأن ما تفعله بنىء عن علة أبعد من مجرد المرض الجسدى .

ومن الواضح أنه شخصية مرحلية ، موكول إليها القيام بدور محدد في مشروع الرواية ، ثم تختفى — بالموت — بعد ذلك . صحيح أنها شخصية مساعدة أساسية تؤدى دوراً مهماً ، لكن لا بد من ذهابها بعد أداء هذا الدور ، الذى يتحدد في الزواج من صافية ، ثم الاعتداء على حرى ، مما يقود إلى مصرعه بيد حرى ، لتكون المطالبة بدمه هى وسيلة البطلة الجريئة للانتقام ، ممن تظن أنه نبذها وأشاح عنها ، فيها هى راغبة فيه .

ومن الشخصيات المرتبطة بالبطلة الشريرة ، يجب الإشارة إلى حنين . وشخصيته شخصية مساعدة بالطبع ، وينحصر دورها في الظهور مع فارس والمطارد بعد احتواء حرى بالدير . ومن ثم ، فتحن لا نرى حينئذ بداية الصراع ، ويعد استخدام من قبل صافية في محاولة قتل حرى يتلاشى بالموت . إن شخصيته إذن مسطحة ، بل تكاد تكون بنمطيتها ونظرة الشخصيات الأخرى لها شخصية صافية متعارضة مع شخصية فارس . فإذا كان الأخير علامة النبيل والشهامة والانصياع للنسق القيمى السائد ، فحنين على العكس من ذلك . إنه يحب للذهب ، خائن ، مأجور . والنص على لسان المقدس بشاى يربط بينه وبين يهوذا الذى يجان المسيح . وحين يحاول حنين قتل حرى ، يصرخ المقدس بشاى :

« ابعدها يا حنين ... ابعده يا يهوذا عليك لعنة الرب » [ص ٣٠] .

الفارق بينه ويهوذا ، أنه لم يفلح في صلب المسيح .

وبرغم سعى النص المتعمد إلى إقامة هذه المشابهة بين حنين ويهوذا ، إلا أن القارئ يشعر أن شخصيته لا تحتل كل الدلالات التى ينوء بها وجوده الصغير الشاحب في فضاء النص .

إذا جئنا إلى الشخصيات التى تقف في الجانب الآخر ، في معسكر البطل الخيرى ، سنجد طائفة من الشخصيات التى تكاد تكون متناظرة مع شخصيات الجانب الأول .

إن حرى ، الذى هو ضد للبطلة الشريرة ونقيضها يشير إلى شخصية إله زراعى ، مرتبط بالزراعة والحصب والتيل ، فضلاً عن جمال فريد ، وشهرة في العناء . ونحن نراه خبيراً في شئون

والأموال ، فيتساقط تغييرها البدني مع تغير اهتماماتها وعلاقاتها بالناس والأشياء .

وبرغم هذه التعارضات بينها يظل الحب فاعلاً ، قاراً في الأعماق البعيدة ، فتربط صفة بحري في موته ، كما ارتبطت به في حياته :

« وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام ، ولم تكن وقتها تعرف على أحد . ولكنها ذات يوم أنقادت من غيبوبتها ، وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها . ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين لم يغب جهاها رغم كل ذبولها وقالت بصوت خافت ؛ صوت طفولي : نعم يا والدي . اعذري . لا أستطيع أن أقوم . . . ولكن إن كان حربي يطلب يدى فقل للبك إن موافقة . . أنت وكيل يا والدي . . وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربي . . لا تشغل بالك بالمهر .

ثم أغلقت عينها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة » . [ص ١٣٨] .

بعد ذلك نحىء شخصية المقدس بشاى . وهى من الشخصيات المهمة برغم أنها شخصية مساعدة ، ومن ثم تبدأ معها الرواية ثم تظل شاهدة على فصول المأساة حتى النهاية . وهى في ذلك كله مثقلة لمجموعة من القيم الزراعية . والمقدس بشاى داعية وحوارى ومركز باسم الحب والخير ، ويصاحبه — برغم ذلك — ليس خاص بموقعه في التراتب الكنسى .

« ومع ذلك فقد كان المقدس بشاى أشهر أهل الدير في القرية وإن لم تعرف وضعه بالضبط . فهو لم يكن مثل بقية الرهبان المختلين معظم الوقت في حجرات العبادة الصغيرة التى يسمونها « القلايات » أو بالصعيدية « الجلليات » . كان ليس مثلهم ذلك الرداء الطويل الأسود ، ولكنه كان يضع على رأسه طاقية عادية بدلاً من القلنسوة المقلوبة الحواف . فهل كان راهباً تحت الاختبار أم مجرد خادم للكنيسة أم مزارعاً في أرض الدير » [ص ١١] .

إن حربي يتطوى على جانب مجاوز للوقائعية ، إلى الحد الذى يشارك الحصان في إنقاذه عند عودته من السجن خفية . لنقرأ ما يقوله السارد :

« ريت أبى على رقية الحصان ريتة خفيفة ، وصعد إلى جوار حربي ، بينما جلست بمفردى في المقعد المرتفع الأمامى ، وأنا أدعو الله في سرى ألا يضلنى الحصان العجوز في الطريق ، وأن يصبح كما قال أبى « حمامة » . فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى ؟ هل شعر بتوترى ، وأنا أجلس في العرية وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفاً بصيحة النداء لكى يتحرك واللجم في يدى ؟ . . . هل كانت ضربة أبى الخفيفة السريعة على رقبته قبل أن يركب هى أيضاً رسالة خفية إلى حصاننا البنى بالأى يضلنا في ذلك الصباح الصعب ؟ هل أعدته هفتنا وتوترنا فانطلق يعدو وكأنما عادت إليه فجأة كل فترة الشباب ودعوته ، حتى صاح أبى من داخل العرية التى ترتع بأن ألم اللجم لكى لا تسقط من فوق الجسر ؟ وأشك في أن يكون أبى قد استطاع أن يسمعى وسط وقع الحوافر وصرير العجلات الخشبية التى خشيت أن تتحطم ، وأنا أصبح رداً عليه بأى لا أكاد أسيطر على اللجم ، لا أشده ولا أرخيه بل بالكاد أنشبت به . . » [ص ٨٨] .

ومن الواضح أن اللغة تخلق إيماء قويا بحس صوفى ، حيث يشارك الحيوان والإنسان القبطى والمسلم في إنقاذ البطل الخير . ومن ثم نفهم أن تقوم شخصيات الرواية — حتى من المتعاطفين مع صفة — بربطه بالحسن والحسين فيها وقع عليها من ظلم ، وبإقامة مشابهة بينه وبين المسيح . بل إن الرسوم المصاحبة للرواية قد وضعت في هذا السياق دون ليس ، مصلوبا على الخشبة . وفيما يجتمى هو بالدير ، أى المكان للمقدس ، ويتأصر مع المقدس بشاى ، تظل صفة متحصنة بقصرها وخدمها . إن رحلة حربي إلى خارج المكان ، تكاد تكون رحلة للتطهر ، ليعود إلى الدير ، أى المكان المقدس ، ليعيش للألم ، فيها يكون خروج صفة من القرية خروجاً إلى مكان آخر مختلف ، حيث تترث عن البك القنصل لون البشرة واللغة

العموم، فإن المقدس يشأى مزيج من الكاهن كاي نن في قصة (محاكمة الكاهن كاي نن) والفتاة الفرنسية في (أنا الملك جنت) .

— ٤ —

تتحرك شخصيات الرواية إذن وتضطرب حول معان مجازة لتخومها المادية . ويعنى ذلك سعى الخطاب الروائي إلى وضع نفسه في أفق من تعدد التأويلات على نحو ما اتضح في تحليلنا لحركة الشخصيات . بيد أن ثمة ما لم نتوقف لديه من آليات التكوين الروائي ، بعد ، على مستوى تحليل الشخصيات ، وفضلاً عما نتوقنا لديه ، سوف نشير إلى آلية ذات أهمية كبيرة ، وهي استخدام النص لتقنيات بنائية ، تتداخل مع آليات بناء الشخصية في الأدب الشفاهي الشعبي . إن النص يحرص على الوصف الجسدي لبعض الشخصيات ، فيتوقف لديه ، ويعدده ، غير بشخصيات أخرى مروراً عابراً دون وصف جسدي على الإطلاق . وجلى أن تفسر هذه الآلية مرتبطة بنظرة النص إلى الشخصيات المهمة — أساسية أو مساعلة — التي تمثل علامات أساسية ، ومن ثم يتوقف لديها واصفاً ، بل قد يسرف في هذا الوصف على نحو ما رأينا بصدد شخصيتي صفيّة وحري . أما الشخصيات الأقل أهمية ، أي التي لا أهمية كبيرة لها في تأسيس النظام النصي ، فلا نجد وصفاً لها .

على أنّ النص يقوم بتداخل نصي مع الأدب الشعبي على مستوى آخر . فهو يقدم وصفاً جسدياً للشخصيات الأساسية ، حتى ليبدو أنه يربطه هذا الوصف بعلاقاتها بالمكان ، كأنه سيكتب سيرة حياة لهذه الشخصيات في ضرب من الملاحقة النصية لمصائرهما . أما آليات الوصف الجسدي نفسه فتتداخل مع الأدب الشفاهي ، لاتصالها بإدراك العامة لفكرة الأبطال . ولتقرأ الوصف الجسدي لبعض الشخصيات . يصف النص البك القنصل على النحو التالي :

« كان يلبس باستمرار في الصيف وفي الشتاء بذلة داكنة ، وقيماً أبيض وربطة عنق حتى في عز الحر ، وهو يتجول في طرقات قرينتنا التربة . أما الطربوش الأحمر الذي لم يعد أحذ غيره يرتديه في بلدنا بعد الثورة ، فكان يزيد في عيوننا مهابة » [ص ٣٣] .

وأهمية شخصية المقدس يشأى واضحة لاهتمام السرد به ووصفه لحركته ، ووضعه إياه في سياقات دالة غير مألوفة ، قد تلوح للوعي الوقائي غريبة مجاوزة للرجل العادي . إن النص يفرق شخصية المقدس يشأى في اهتمامات ومواقف ناطقة بتكوين هو مزيج من الحكمة والجنون ، والخبرة الاجتماعية والصفاء العقلي والروحي . المقدس يشأى حكيم زراعي وراع ، علاقته بالحيوان والمحاصيل الزراعية ، وقدرته على رؤية ما لا يراه الآخرون ، تجعل الآخرين يظنونهم محسوساً أو خفيف العقل ، لكنهم دائماً يشيرونه في مواعيد الغرس والري والحصاد ، وهو — طبعاً — لصيق بحري ، ملازم له . وفي جزء كبير من الرواية يتقاسمان العيش والطعام والسمر في رحاب الدير ، يثرثران عن الزروع والمحاصيل والجذر الواحد لأهل البلد :

« وقبل إن يشأى ترك فجأة ما كان فيه ، واعتدل واقفاً ، ثم اتجه إلى جوار حري ، وأخذ يحك جبينه بيده ، ثم قال له :

يا حري .. في البدة .. يعني يا ولدي في البدة تماماً .. هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير » [ص ١٢٨] .

إن النص إذن يصوغ شخصية يشأى بقدر ملحوظ من العتامة الرمزية ، بيد أن هذه الصياغة لا تحوّل إلى مجرد رمز فني أو تمثيل كنائي ، وقد استطاع النص أن يجعل منه موازياً لشخصية حنين من ناحية وشخصية الحاج والد السارد من ناحية أخرى ، ومريراً للرواية إذ يبيت فيه ما يؤجج رغبته في الخير والحب ، ثم في النهاية حادى البطل الخير والمكرز باسمه .

على أن المقدس يشأى بتكوينه هذا ، لا يقترب كما قد يظن من شخصية جهل القرية ، لأنه مزيج من الحكيم الروائي والممسوس في آن . فلدى بهاء طاهر دائماً نلقى هذا النمط الذي يرى أعمق ما في الحياة يرغب أنه يتماس مع الممسوس . إنه يرى ما لا يرى الناس ويضع على عاتقه عبء تنبيههم إلى ما يحقد بهم من خطر ، يرغب أنهم يظنون به الجنون . وعلى

ويصف فارس على النحو التالي :

« عملاق مهيب ، لا يضع على كتفه بندقية ، بل
يمسك بيده عصا طويلة من منتصفها ، يدق بها الأرض
أمامه على امتداد يده ، وقد انسدل جلبابه عليه . ضيقاً
عند صدره ، وواسعاً عند قدميه كشراع أسود »
[ص ٩٠] .

أما ذراعاه فيصفها على لسان المقدس بشأى قائلا :
« لم تكن تلك ذراعاً ، بل قضيباً من حديد »
[ص ٩٩] .

وواضح أنه أمثال هذه الأوصاف الجسدية ، تنتمي إلى
الإدراك الشعبي ، إدراك العامة التي تميل إلى التوحيد بين
الجسد والرمز ، بين الصفات الجسدية والصفات الأخلاقية ،
إذ لا يتصور هذا الإدراك فصلاً بينهما . هذا أولاً . كما يشير إلى
رغبة النص في إضفاء عتامة رمزية على الشخصيات نفسها ،
لتصبح رموزاً واستعارات وشخصيات مفتوحة على التأويل
ثانياً . كما أنه وصف دال ، إذ يشير إلى غط الرعي باللدات
وبالآخر لدى الشخصية والرعي بعلاقتهما بالعالم والشخصيات
الأخرى . فالجميع - كما في الإدراك الشعبي - لا يمارسون
السؤال عن الهوية ، ولا يعون المصير ، حتى الذين تهدر
أحلامهم يقفون لدى الصمت والخنوع دون مجاوزتهما . إن ثمة
تسليةً قديراً يحوطهم ، كأنهم مندورون لفعل يجاوز الإرادة
والرغبة ، فهو متصل بإرادة أخرى ، مفارقة للوجود الذي
يجيئون .

ويتبدى سعى النص إلى وضع نفسه في أفق من تعدد
التأويلات ، حين نفحص النظام الأساسي للشخصيات . إن
بهاء طاهر يعنى أن يكتب نصاً حال أوجه ، وأحد أوجهه السعى
إلى نقض أيديولوجيا انقسام المجتمع المصري إلى عنصرين
متفارقين ، متباينين ، استناداً إلى ازدواجية الدينية . أى أنه
يتبنى - نصياً - أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية .
هذه الأيديولوجيا يمكن أن نسميها « أيديولوجيا الخلود في
الوطن » . وهي أيديولوجيا علمانية تنهض على معانٍ مصادرة
للتأنيبية ، حيث الوطن للجميع ، بصرف النظر عن الدين ،
وحيث يتساوى المواطنون ، لا فرق بين واحد منهم والآخر ،

ولا فضل لأحد إلا بالانحياز إلى العناصر المجاوزة
للانقسام ، التي كونها الوطن عبر عمليات تاريخية طويلة .
وفي مواجهة أيديولوجيا انقسام الوطن إلى عنصرين ، يقيم
النص نظامه الأساسي .

وإذا كانت هذه الأيديولوجيا الطائفية تنهض على أن القيم
الأخلاقية المثبتة من كل عنصر وقف عليه ، فيما تكون القيم
الأخرى المستهجنة من نصيب العنصر الآخر ، فإن النص
ينقض هذه الأيديولوجيا ، فتصبح القيم جميعها - مثبته أو
مستهجنة - مرتبطة بالصراع وجوهه لا بغيره . إن صراع
الحياة والموت ، والحب والكراهة الذي نراه في الفضاء النصي
يحدد انتماء كل شخصية في مجاوزة دلالة الدين وقرابة الدم ،
بل في مجاوزة للوضع الاجتماعي . وعلى هذا سنجد الفصل
وصفية وحتين القبطي في جانب ، أهدافه مناقضة للحياة
واستمرارها ، على حين يقف في مواجهتهم حرى المسلم
والمقدس بشأى والحاج والد الراوى ، الموجه الديني والأخلاقي
لمسلمي القرية . بل إن النظام نفسه ينتقل إلى مؤسسة هامشية
خارجة عن المجتمع ، وإن كانت جزءاً أساسياً منه - على
مستوى آخر - هي مؤسسة المطاير . فالذهب الذي يأخذ
بلب حين دائماً ، يجعله يفكر في اقتحام الدير وانتهاك حرمة ،
لكن فارس المسلم يتصدى له ويؤديه ، ذلك أن فارس لا يمكنه
أن يعتدى على الدير ، الذي يمثل له - برغم أنه من دين آخر -
معنى محلياً بوصفه بيت الله ، أى أنه ينطوى على المعاني نفسها
التي ينطوى عليها المسجد . أما الحاج والد الراوى ، إمام
مسجد البلدة ، فلا يجد مندوحة عن اللجوء إلى الدير ، لحماية
حرى من شبح الثأر والموت بعد مرضه العضال ، الذي أصابه
في السجن . لقد كان الشيخ يدرك أن للدير حرمة التي لم
يتنكها أحد من قبل ، حتى المطاير أنفسهم ، ولذلك فهو
المكان الوحيد الصالح لحماية حرى . وحين يغامر رجل بانتهاك
هذه الحرمة ، يحرص النص على أن يكون المنتهك قبطياً ، حتى
يؤكد فكرته الأساسية . وعلى العموم فإن قلة من أهل القرية
هي التي أبعدت بعض اللوم للشيخ عن تصرفه ، لكنه لم يقدم
ما يطمئنه به ، إذ لا بد بالتاريخ المقدس ، فذكرهم أن الحبيب
المصطفى قد سن لهم سنة من قبل ، إذ استعان بالنجاشي
القبطي حين قوى حصار أهله العرب القرشيين له ولدعوته

والقرية الذي يعنى تكاملها . لأنه على أطراف قرية مسلمة ، تنحدر من صلب رجل واحد . والدير موضع للعبادة ، أو مكانٌ يدير ظهره للعالم الواقعي ، متوجها بكليته نحو عالم آخر مفارق للعالم الدنيوي ، إنه بلغة التصوف الإسلامي ، موضع للرهينة ؛ لأناس قطعوا العلائق ، وأماتوا من أجسادهم الأجزاء التي تنوق إلى الخارج . بيد أن النص يدأب لتدمير هذا الوهم ، فيجعله مكاناً مألوفاً يعيش فيه بشر مشدودون بكليتهم إلى الخارج . وإحقق أن الدير يكاد يكون مساوياً للمقدس بشأى ، هذا الذي لا يعرف أهل القرية ، ولأنحن أيضاً ، إن كان راهباً أو مزارعاً أو خادماً ، لكنه في كل الأحوال حكيم راقٍ فياض بالحُب والعطاء ، عاشق للمكان ، مندمج فيه ، وواقٍ من خلوه ، ولذلك يجبه الفلاحون ويستشربونه إن من الصعب تصور القرية دون المقدس بشأى ، الوحيد من سكان الدير الذي يجعل الدير موضعاً أليفاً لطفل مسلم ، أبوه شيخ القرية ، أى أنه يجرد الوضع من علامات الرهبة والهيمنة اللاهوتية ، فيجبه الطفل ، وعجب ما فيه من بشر وأشجار وزروع ، ومن ثم يقيم النص مشابة بين الدير والقرية :

« وكان مسموحاً لي أن أقبول على حريق في الدير الذي يشبه قريتنا » [ص ١٤] .

وليس الدير مكاناً مألوفاً للراوية الطفل فحسب ، وإنما هو مألوف لأبيه أيضاً ، ولأمة التي ترسله بكعك العيد إلى سكانه . إن أهل القرية يدركون أن لهم عيداً ، وأن لسكان الدير عيداً في يوم آخر ، كلامها ، المسلمون وأهل الدير ، يعبد الله بطريقة خاصة ، لكنها في النهاية تتلقى عند هدف واحد ، ولذلك فإنَّ مَنْ تحسَّن بالدير ، صار في مأمن من القدر ، لأن الجميع لا يجرؤون على انتهاك حرمة .

ويرغم هذه الحرمة ، فإنه يشبه القرية ، أو يتكامل معها ، إن أردنا الدقة ، ويكاد النص أن يحوله إلى رمز مفارق لدلائته التقليدية . إن النص يقوم بنسج بنية صغرى ، ينهض نظامها على الالتباس في عملية « سطة » تحمل في نهايتها مفاتيح حلها . فإذا كان النص يجعل الدير موضعاً للعبادة ، وللمعلم ، في آن ، فإنه يخلق له ذاكرة وتاريخاً . الدير في هذا السياق ينطوي على معانٍ مجاوزة لوجوده الواقعي التقليدي ، لأنه يصير

ولأصحابه . إن النص يومى ، ويعبر أشكال عدة ، إلى أن الصراع مجاوز للآفاق الطائفي الضيق ؛ أفق صراع الملة والملة ، إلى الأفق الإنسان .

ويقدم النص بصياغة لأشكال متعددة من الالتباس في تكوين الشخصيات ، عبر إحداث شقوق نصية متصدة على نحو ما نرى في إغراق علاقة صفية وحرى في الالتباس . فالنص يلجأ أولاً إلى السؤال : هل كانت صفية تحب حرى ؟ ثم يجيب على لسان السارد « لا أستطيع أن أجزم » [ص ٣٠] ، ثم بعد صفحات يصود ثانية لإثارة ريسة القارئ ، إذ يتحدث - مسخراً - عن التحولات التي أصابت صفية بعد زواجها ، وأنها قد شرفت أمه حقاً بتفانيها في خدمة الفضل وكشفها عن مواهب لم يكن أحد يظن أنها تملكها . ومن الحديث عن هذه التغيرات والمواهب الجديدة يدس النص كلمة « أحبت » في سؤال استكساري على لسان السارد « وما زلت حتى الآن يجرى هذا السؤال : لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ؟ » أى حبها لحرى . ونحن إذن إزاء سؤال عن حب صفية لحرى ، والسؤال عموماً في سياق كهذا إيماء إلى شك السائل في وجود هذا الحب ، ثم نحن مع نفى يتمثل في عجز السارد عن الجزم ، ثم نحن مع تحول صفية إلى حب رجل آخر ، ثم تنتهي مع سؤال يحير السارد عن أسباب حبها الجديد بعد حبها الأول الجميل ، الذي كان موضع شك واستفهام ، إلى أن نصل إلى نهاية الرواية لنعرف أن حب صفية لحرى - برغم كل شيء - ظل موجوداً ، ولتعرف أن النص يقوم بتشكيل بنية ملتبسة ، من خلال إحداث شقوق في النص ، صاغها الكاتب عامداً ، وقام بتجميعها وتوزيعها في النص كله ، مما يتطلب ملاحظة ، تقدر على حل الالتباس ، عبر لحم أجزاءه المشدرة ، لفهم آليات اللعب النصي ، ودورها في تأسيس التعدد الدلالي .

هذا السعي إلى التعدد الدلالي . يبدأ من التعارض الذي يطرحه عنوان الرواية ؛ حيث البطلنة الملتزمة في مواجهة الدير . وحين نبداً القراءة يتصدر الدير المشهد ، ذلك أن النص يخلق أفق انتظار يختلف عما يتخلقه العنوان ، فعل حين تتصدر صفية المشهد في العنوان ، يبدأ الخطاب حديثه عن الدير ، ويبدأ البث السميوطيقي الذي يوجهننا إلى معنى محدٍ هو تجاور الدير

وهنا على التلقى أن يتساءل عن معنى الظرفين « هناك » و « هنا » ، فإذا ربط بينهما وبين ما يقصد إليه النص من إجماع إلى الدير والقرية مساويان للوطن ، أصبح يمكننا قبول التفسير الذي يرى في هذه البنية إشارة إلى اكتشاف شاملين لحجر رشيد ويده معرفة العالم بحضارة مصر القديمة ، ومن هنا دلالة استخدام العلاقة اللغوية « كب النور » الذي يعنى في مستوى من مستويات العربية نشر النور وإشاعته .

ويتقدم هذا المنحى ؛ منحنى الإجماع إلى علاقات المشابهة بين الدير والقرية والوطن ، بالمقابلات والتوازيات التي يقيمها النص بين عناصر الخطاب الروائي . سنشير إلى أمرين في هذا السياق . أولها المشابهة بين « نكسة » يونيو ٦٧ وانتشار قطاع الطرق في القرية ، ولذلك لا نعرف أيها يقصد المقدس بشأى حين يقول مبشراً :

« هى ضربته حلت ببلدنا وستزول . ضرب الرب بلدنا من قبل سبع ضربات ، ثم كشف الغم . وستزول هذه الضربة بمشيئة الرب » [ص ١٧٨] .

وثانيهما ، إلحاح النص على تحدر القرية من جذر واحد وأصل واحد ، وهو الحديث المفضل لأهل البلد في أوقات السمر . وفي هذا الإطار لا يمكن فهم حادثة الأسطول التي يتحدث عنها حربى والمقدس بشأى إلا بوصفها صياغة نصية لما يردده المصريون في الثقافة الشعبية عن كرم أهل محافظة الشرقية الذي يصل إلى حد « العبط » ، من خلال حكاية تقول إنهم عزموا القطار ، أى ركاب القطار . والنص يشير إلى هذه الحادثة على نحو يشى برغبته في إخضاعها لخطباته . فالمقدس بشأى الذي تتداخل في شخصيته الغفلة مع الحكمة ، كثيراً ما يقع في أخطاء في سرد تاريخ القرية :

« ومن ذلك مثلاً روايته عن حصول عسران على رتبة البكوية . وكنا نحن أطفاده نسمع أنه أخذ البكوية بعد زيارة الخديوى للأقصر ، وبعد أن قدم له بعض الخدمات . ولكن المقدس بشأى يقول إنه حاز الرتبة لأنه عزم الأسطول المصرى على وليمة كبيرة . كان حربى يضحك ويسأله :

موازيات للوطن ، حيث يعمل الناس ويعبدون إلههم ، ويحافظون على ذاكرتهم من الضياع والسيان . إن للدير كما للوطن ذاكرة وتاريخاً ، فيه قاعة مستطيلة ، تختلف عن كل البناى الأخرى. وهذه القاعة ذات سقف مرتفع ، وطاقات مستديرة عالية موجودة تحت السقف مباشرة ، تشبه أبراج الحمام ، وتشبه أيضاً المعابد الفرعونية ، لأنها تكون دائماً رطبة حتى في الصيف . وفي هذه القاعة آثار الدير من اللوحات والنباتات المرسومة على أخشاب قديمة ، وعلى أحجار ، وعلى قطع من النسيج . أما السارد الطفل فهو يحب هذه القاعة حباً خاصاً ، ويحب الفرجة على محتوياتها ، كأن النص يستشرف مستقبله ، لأنه سيولع بدراسة التاريخ والأثار عندما يرحل إلى القاهرة .

هذه القاعة التي ترمز إلى الذاكرة ، بناها رجل أجنبي لما رأى التماثيل واللوحات مهمل ، ملقاة دون عناية ، معرضة للتلف . ففى إحدى زيارته قرر أن يستقدم لها مهندساً من القاهرة ، ليقيم بنائهما على أسس حديثة مختلفة عن طرز المحمار السائدة في الريف آنذاك . وهكذا وجدت التماثيل واللوحات ما يحفظها من التلف والضياع .

ويصور النص من هذا العنصر « بنية » لها سمات اللغز ، فمن الرجل الذى بنى هذه القاعة . المقدس بشأى يسميه « كب النور » ، أبوشعر صايح ، وأحد الرهبان يسميه « كبالور » وثالث يسميه « كلومير » . أما الرواية فقد ظل يحاول أن يجد حلاً لهذا اللغز ، فاعتقد أنه قد يكون اللورد كرومر .

لكن النص يحمل المشكل على نحو يمكن تفسيره تفسيراً آخر :

« غير أن المقدس بشأى كَفَّ عن الغناء فجأةً مثلاً بدأ فجأةً ، وعاد إلى الابتسام والدموع لا تزال عالققة بعينه ، وقال وهو يترنن عنيه ، ويحبل برقبته على عاتقه : ولكن ما رأيك أن أسمه بالفعل كب النور . قال لى المنتيج بانهم إن هذه الدنيا ظلام وإن النور هناك ، ولكن من يفعل شيئاً هنا » . [ص ٢٢] .

عليه ، إلا أن هذا الوفاء يمثل جهد المنشئ في خلق الارتباط بين الفضاء والأحداث ، كدخا خلف الإيهام بتمثيله للحقيقة .

- ٥ -

إن سعى النص إذن إلى وضع نفسه في أفق الاحتمال البنيوي والدلالي لا يعنى الوقوع في أحولة التجريد ، وتحويل الشخصيات إلى محض حوامل لأفكار منفصلة عن نظام النص ، ولأصبحنا مع خطاب يتتبع من الأدب بقدر اقترابه من العلم أو الدعاية . وإلحق أن رواية (خالتي صفة والدير) نص حركته بالغة التعقيد ، ذلك أن هذه الحركة تتراوح بين العتامة الرمزية والوفاء لثقل المرجع الواقعي وحفاقه . ولقد رأينا آليات الترميز ، وعلمنا الآن أن نتوقف لدى آليات مغايرة ، جعلت من النص في وجه من وجوهه إنباء عن مرجعه الثقافي والاجتماعي .

يبدأ فتح النص على مرجعه الواقعي التاريخي مع العنوان . فالسارد المتكلم في النص يرمته مثل للنسق القيمي والثقافي لجنوب مصر . ولذلك يتحدث عن البطلة - عدا استثناءات قليلة قد تكون لها دلالاتها - مسبوقة اسمها بكلمة « خالتي » ، ومن ثم يهيء العنوان « خالتي صفة والدير » فيتحقق : الإيحاء إلى المرجع الواقعي أولاً ، ونفى أي شبهة للابتذال ، ثانياً ، وفي هذا أيضاً تدعيمٌ للهدف الأول ، ويتحقق - ثالثاً - منح العنوان مزية الربط بينه وبين غمط من العناوين التي تنأى عن أي طبيعة تلخيصية مبذولة : صفة اسم لا شبهة في دلالاته الثقافية ، إذ هو اسم إحدى زوجات نبي الإسلام ، كما أنه اسم لعمته الأثيرة ، ووضع الاسم في قران واحد مع علامة لغوية - الدير - مقلدة بالدلالة الدينية في المسيحية ، يخلق لبساً دلالياً ، يجرح على فضه ، وهو ليس لا يمكنه مجاوزته إلا بعد قراءة الرواية . إن القارئ لا يبد له من مواجهة هذا اللبس الدلالي عبر تأويله ، والدھشة أمام العنوان ثم مجاوزتها ، كلاهما تسليم بمنطق اللعب الذي يمارسه الكاتب .

وقد ظل النص حريصاً على بث علامات منبئة عن مرجعه بطرائق عدة . ومن خلال البنى اللغوية ظل يؤسس آليات

كيف عزم الخديوي الأسطول يا مجلس ؟ هل كان عندنا بحرٌ قريتنا ثم نشفق ؟ فيؤكد أنه سمع ذلك من المنتبح بانحوم الذي شهد الواقعة بنفسه ، وقال إن للوائد التي مدحا عسران للأسطول كانت تمتد من القرية حتى الدير ، وإن الأسطول كان يلبس القصب ، وإن عسران كذبح كل ما لديه من مواش لإطعامه ، وجاء من الأقصر بطباخين وسفرجية : من « الوستر بالاس » نفسه ، وكانوا أيضاً يلبسون القصب ، ولما سمع بذلك الملك عباس أفندينا أرسل إلى عسران بكوية ذهبية كبيرة . ومن ذهب هذه البكوية ، اشترى عسران الأراضي الكثيرة التي ورثها أولاده » [ص ٩٤] .

وإذا كان النص يرمي على هذا النحو إلى معان تحول المكان إلى رمز للوطن ، فإن تأمل نظام الشخصيات يدعم هذا المنحى أيضاً ، لأننا يمكننا أن نرى في الشخصيات ثلاثة أنماط ، هي : أولاً الشخصيات التي يلتقي وجودها مع المكان واستمراره وتقدمه ، وهي الشخصيات الممثلة للخير مثل حري وبشاي والراوية وفارس .. إلخ . وليس شرطاً أن تكون هذه الشخصيات من أبناء المكان ، فقد توجد شخصية من خارجها ، لكنها تلتقي مع غيره وتقدمه مثل شخصيات المنتبح بانحوم وشخصية بانى قاعة التحف . ثم النمط الثاني وهي الشخصيات النقيض التي تمثل الشر وتعوق استمرار الحياة في المكان مثل صفة والفنصل وحنين ، والنمط الثالث الذي يتوسط بين الموقفين السابقين مثل شخصية المأمور والعمدة والضابط . إن هذه الشخصيات تمثل الوطن بكل ما فيه من خير وشر وتقدم ونكوص ، لأن حركتها تحتوى الفعل البشري بكل ما فيه .

ومعنى هذا أن المكان المكون من الدير والقرية يمثل لفضاء رمزياً شاسعاً تمتد في الزمن والمكان ، بحيث يصبح مساوياً للوطن ، ويحتج بمجاز وواقعيته بوصفه موضعاً وحيزاً . كما أن معناه أن بهاء طاهر لا يكتب « الحياة » في قرية من جنوب مصر ، أو يصور صراع أهلها مع الطبيعة أو صراعهم مع غمط من القيم ، على نحو ما تصنع نصوص أخرى تلوب بتصوير الواقع وتلجته . صحيح أن الفضاء واشج بمرجمه ، دال

هيمنة هذا الحب ، ورؤية الجوانب الأخرى السالبة في الجماعة ، بل يمكنه أن يتكهن على المفارقة ، ليفجر سخرية حانية منهم :

« صحيح أنّ من عيوب قريتنا (الفشخرة) . وقد نجد في بعض جلسات الزواج من تلور رأسه بينما تلور الجوزة بين الأيادي ، أو من يكتب الجراة عندما يشرب في الحجرة الخلفية من بقالة عم رزق تأسين من عرق البلع أو (البلع) كما يسمى في قريتنا ، وساعتها يتحدث عن أنه نادم لأنه أنفق في زيارته الأخيرة لمصر عدة مئات من الجنيهات بسبب سهوه كل ليلة مع بعض أصدقائه من القاهريين ، ومنهم ضباط في مجلس الثورة . وقد نجد من يقول لك إن لديه في ذمة البنك القنصل الشيء الفلاني ، ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدد أجزان صفيّة . وقد يصل الأمر حين تتقدم السهرة بأن يظاهروا أحدهم بالخرن وهو يضع رأسه بين يديه قائلاً : إنه لا يعرف من أين يأتي بالفدية للمطاريد لأنهم أرسلوا له بالذات يطلبون مبلغ كذا . ولكن الجميع كانوا يعرفون أن تلك محض أوهام تطير مع الدخان ، وأن على كل واحد أن يفر لأخيه ، لأنه إن لم يكن قد قال اليوم ما يرفع من قدره أمام سامعيه فيقول له غداً » [ص ٩٧] .

ومن الواضح أن هذا النمط من السخرية يشير إلى صراع النص مع نفسه لسلاتلات من المشاعر ذات النضجة الرومانسية ، كما يشير إلى سعي النص إلى التخفيف من التجريد ، من خلال الإشارة إلى جوانب سلبية ، تجرّد الشخصيات من مثالياتها ، وتشدّها إلى أرض الواقع الكثيف المتناقض . وعلى مستوى آخر يقوم السارد بعلامات كاشفة عن أيديولوجيا المكان من خلال التقاط عناصر شديدة الصلة بالمرجع . إن صفيّة بوصفها دامية إلى الثار لزوجها المقتول ، تستعير من حيوان أخص صفاته لتلصقها بحري ، فهي تدعو حمارها باسمه لكن الشيخ الد الراوية يغضب غضباً هائلاً بسبب ذلك ويعاتبها .

انفتاحه على المكان والزمن ؛ فهو يحرص على ذكر النطق الصعيدي للكلمات ، وبخاصة حين تتحدث شخصيات المكان المتجذرة في حيّزه ، لا من خلال الحوار وحسب ، بل من خلال الوصف والسرد أيضاً ، على نحو ما رأينا في الإشارة إلى النطق الصعيدي لكلمة « القلايات » . وقد أشرنا من قبل إلى وظيفة محددة للمجوء إلى أنا لنتكلم السارد ، وهي وجود لغة شارحة للغة المكان ، حيث يقوم السارد بشرح الدلالات المتعددة لمبار « جبر يأخذهم كلهم » و « بحر » ، حيث يلتفتنا إلى الثقل الدلالي للكلمة الأخيرة بوصفها منبئة عن نظرة أهل المكان إلى الشمال بوصفه مقراً للسلطة .

ولا يقف بثّ العلامات المنبئة عن المرجع لدى الإصرار على اللكنة ، أو شرح العلامات اللغوية اللصيقة بالمكان ، بل تتجاوزها إلى الحديث ، الذي يلوح استطراداً بريثاً ومجاناً ، لكنه في الحقيقة يوميء إلى الأيديولوجيا المحيطة للمكان . يشير النص إلى نظرة المكان للمرأة ، وإلى وضعيتها في هيراركيته ، بوصفها في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل ، من خلال استطراد يلوح محض ثروة تكمل المشهد ، فانسداد وأخوات البنات يشتركون في إيصال هذا العيد من الكمك والغريبة إلى أقارب الأسرة وأصدقائها وجيرانها . وفيها تختص البنات بإيصال الصواني ، يقوم الذكر الوحيد بإيصال الهدايا المهمة ، التي توضع في علب بيضاء ، يسهل الإمساك بها ، وتتميز بعدم تعرضها لخطر السقوط من حاملها :

« كان ذلك يعفني من الأخطار التي تتعرض لها أخوات حين تسقط الصينية من إحداهن في الطريق ، فيتهشم الكمك ؛ وتتفتت الغريبة الثمينة وسط التراب ، وترجع بذلك كله باكية إلى البيت ، فتلقاها أمي بالصفعات والركلات بسبب عماها الحيثي ، وهي تنعى بختها المائل في خلفتها السوداء من البنات » [ص ٨] .

وبرغم إلحاح النص على تجرّد كل أهل القرية من أصل واحد ، وإيمانه إلى تمازجهم وتكاملهم ، وبرغم اللغة الواشية بحب عميق للمكان وأهله إلا أن النص قادر على الإفلات من

في الوعي التحديشي صورة خاصة من صور الجنوح والخروج ، ويقوم النص بصياغتها من منظور مغاير ، فيتبدى وجودها ضروريا لأداء أدوار محددة ووظائف لصيقة بالتكوين التاريخي نفسه ، وهي وظائف تعجز عن النهوض بها المؤسسة الحديثة التي يوميء النص إلى أنها غريبة عن هذا التكوين ، عاجزة عن التكيف مع النسق القيمى . أما هزيمة يونيور التي تمثل عنصراً لافتاً لدى كثيرين من كتاب «جيل الستينيات» فقد وظفها النص لأغراض عدة ، فهي أولاً محدد مهم من محددات الزمن المرجعى ، وهي ثانياً - عنصر من العناصر المحققة لاحتمالية النص ، إذ يقيم النص مشابهة بينها وبين انتشار قطاع الطريق في القرية ، وهي - ثالثاً - أداة للكشف عن طبيعة سلطة بوليس ، حيث يصور النص المفارقة الحادثة بين التنادي لتحرير الأرض ، والمطلع من تسليح الجماهير .

« وهكذا اشتعلت الأقصر حاساً وتأهبت للتحرير كما فعلت في الزمن القديم ، فقد أسامنا المأمور من قبل التنازل « كتيبة أخمس » طارد الكسوس . ولكن لما بدأنا الخطوة التالية ، أى عندما بدأ السيد حمزة يفكك أمام صفرنا المنظمة والمتنتهية أجزاء البندقية الكلاشكوف ، ويشرح لنا تلك الأجزاء استعداداً للتدريب عليها ، جهاته التعليمات مقبلة من القاهرة بأن يخف يد قليلاً وهذا » [ص ١٩٩] .

على أن كل هذه العلامات المبثوثة في النص استهدفاً لتجاوز أبحولة التجريد تظل هيئة التأثير في تأسيس نظام النص ، إذ لم ترفدها آليات تقى الشخصيات (وبخاصة الأساسية منها) من هذا الخطر ، بحيث لا تتحول إلى مجرد أمثولات وأفكار منفصلة عن النص . وفي هذا الإطار يمكن القول إن النظام الأساسى للشخصيات بنىء عن صراع التجريد والتجسيد . لقد رأينا كيف تنقسم شخصيات الرواية إلى نمطين محددين ، نمط الشخصيات الشريرة ، ونمط تقويضها الشخصيات المثلثة للخير ، ويتوسط بين النمطين المتعارضين نمط آخر هو الشخصيات التي تقف خارج الصراع ، بعضها من محددات طبوغرافية المكان ، وبعضها عاجز عن التأثير في الصراع على نحو ما أوضحنا سابقاً . بيد أن مثل هذا التعارض لا يعنى أننا

« تفادى أبى الإجابة على هذا السؤال ، وقال بلهجة هادئة : الذى قتل أباه يا صفيّة رجلٌ لا حمار ، وكأنها لم تفهم فقالت : رجل ؟ » [ص ٧٣] .

وليس مهماً لنا دلالة سؤال صفيّة الاستنكارى الواشى باللبس ، لعل حرق لم يعد رجلاً ، أى قادراً على الحب أو الفهم ، بعد أن انتظرت زوجاً فجاءها رسولاً لعجز سيضطر لقتله يوما ، أو لعله صار في نظرها - وهي تقول هذا في موضع آخر - قد أصبح « حُرمة » بعد أن احتسب من امرأة بالنصارى . المهم في سياقنا الآن ، أن إطلاق المؤثر على غريمه اسم كائن من مرتبة دنيا ، سعى إلى التحقير ، وهو أيضاً - على مستوى دلالة العناصر الشكلية - إنباء عن أيديولوجيا المكان ، الأيديولوجيا التي تهيمن في حين مغلق لم يُتسرق بعد بأيديولوجيا أخرى مناقضة . إنها أيديولوجيا شعبية منحرفة من أنماط اجتماعية وثقافية غابرة ، حيث يعتقد الناس أنهم حين يخفون رموزاً لأعدائهم ، فهم بذلك يمارسون فعالية حقيقية ، لأن الرمز ينتقل إلى الرموز إليه ، فتحل صفاته فيه ، على نحو ما كان يفعل الصياد البدائى حين يصرع الحيوان المنشود في رسم أو أغنية أو رقصة ، معتقداً أنه بهذا سوف يتمكن من صيده فعلاً . إنها أيديولوجيا قديمة تقيم صلات وهمية بين الأشياء ، في سياق مثقلى بأصداء السحر والخرافة . والنص يشير إلى هذه الأيديولوجيا الفاعلة في المرجع الواقعى ، حين يذكر أن الكارثة التي أصابت البلد (النكسة على مستوى الوطن/ انتشار قطاع الطريق على مستوى القرية) سببها النجاسة بعد إسراف الناس في شرب الخمر (عرق البلع) الذى يبيعه رزق . والنص هنا لا يفعل سوى التقاط عنصر واقعى من التاريخ المصرى المعاصر ، ثم يقوم بدجمه في خطابه . فقد راجع في بعض مستويات الأيديولوجيا المصرية التفسير نفسه بعد الهزيمة المروعة في نهاية الستينيات .

ويتجلى سعى النص إلى الانفتاح على مرجعه في تصويره للمطارد ، بوصفه يشكلون مؤسسة نابعة من شرائط مجتمع جنوب مصر وعلاقاته . وتلوح هذه المؤسسة في الخطاب الروائى ضرورية ، لنهوضها بوظائف معينة في مجتمع لم يتخرب بعد بقيم التحديث الرأسمالى . فعلى حين تمثل هذه المؤسسة

وهكذا نرى أن دغ فارس لرأس تاجر البقالة ، وتوبيخ الشيخ لخرى، حدثان ينهضان بمهمة محددة ، هي منح شخصية كليهما ما يتقنها من التعارضات ، لخلق توازن بين حولتها الرمزية وعناصر الوقائعية . وهو أمر يصيب الشخصيات جميعاً - عدا شخصية حنين التي تشكو ثقل ما حملت من معاني مجاوزة لحضورها الشاحب - مما جعل النص حمال أوجه ، وجاوزه أحبولة التجريد . إن وعى الكاتب بتوازن الرمزي والوقائعي ، جعله يقوم بتنمية نصه ، استهدافاً للتعدد البنيوي والدلالي ، بدءاً من العلامة اللغوية مروراً بالحدث والشخصية والزمن والمكان ، حتى الأسماء نفسها ، فتأمل استراتيجية بناء الشخصيات يفود إلى وعى حاد بضرورة كسر النسق في لحظة بعينها ، ومن ثم يتم كسر نسق الترميز في اختيار اسمين معينين للبطولين ، ذلك أن المعنى في اسمي صفية وحرى ، يتناقض مع ما نعرفه عنهما ، وكان هذا الاختيار أحد أشكال المفارقة ، التي استخدمها الكاتب طوال نصه وبأشكال عدة .

وإذا استجبنا للعبة العلامات ، أمكننا أن نجد أكثر من تأويل لما نقرأ . لقد قمنا بقراءة الرواية فيما سبق في ضوء سياق معين ، ونحت تأثير عناصر وعلاقات ، بدأ لنا أن بالإمكان تنميتها وتوجيهها ، ومن ثم قرأنا صفية في سياق يقيم علاقة مشابهة بينها وإيزيس ، فافترضنا أن النص يقوم بممارسة تأويلية للأسطورة المعروفة . إن إيزيس - هنا - هي إيزيس أخرى أو على وجه الدقة إيزيس المعكوسة ، فخلق صراع الحب والكراهية والحياة والموت ، ثمة ما تكشف عنه علامات النص وشقوقه وأنظمة علاقاته ، من أيديولوجيا عابثة فيه ، أعنى أيديولوجيا الخلود في الوطن ؛ خلود الناس من أقباط ومسلمين في وطن عجوز ، موغل في عراقة ، أضحت قرينة التاريخ نفسه .

لكن هذا التأويل لا يعني الرغبة في إغلاقنا للنص ، بل قد يعني العكس تماماً ؛ التعريض على قراءة مغايرة لنص مكتنز بالدلالة ومفترح على التعدد البنيوي والدلالي . وسالفعل يستطيع الوعي المولع بالبحث عن علامات طابعها وقائعي أن يلوذ بقراءة أخرى ، من خلال التركيز على العناصر التي تتوازي مع عناصر العتامة الرمزية .

إزاء شخصيات صبيغ ، أو مجرد تمثيلات كتابية ، ذلك أن كل شخصية تشكل طبقات من المعاني ، فهي أقرب إلى الاستعارة التي يمكن أن تعدد تأويلاتها بقدر ابتعادها عن التمثيل أو الكتابة ، حيث الانغلاق على دلالة وحيدة ، هي لازم المعنى .

إن هذا يعني أن الشخصيات تنطوي على تعارضات ، فهي مثقلة بالمعاني والتعقد والتركيب . لأن النص يعلن منذ بدايته عن ميثاق محدد ، وهو كتابة الواقع ، ومن ثم فلا بد من إنتاج شخصيات لها ثقل هذه الواقع وكتافته . والبعد الوقائعي بالغ الوضوح في مرقفين ؛ أحدهما خاص بحري ووالد الراوي ، وثانيهما خاص بفارس . فبرغم أن حري والشيخ يمثلان التصدي لشرف صفية وزوجها ، إلا أن هذا التمثيل نسبي ، فها في النهاية نتاج شروط اجتماعية وثقافية تشدهما إلى القيم السائدة في بنية المجتمع . لقد علم الشيخ أن حري قد مارس عملاً يدويًا مع المقدس بشأى في حديقة الدبر قتلاً للفرغ ، فما كان منه إلا أن أسرع إليه وألقى عليه درساً قاسياً في ضرورة ترفع السيد عن العمل بيديه . هكذا ليس كون الشيخ داعية للسلام ونبد العنف معناه التنازل عن كونه رجلاً من « مساتير » القرية المختلفين عن عاصمتها وفقراتها . أما فارس الذي ينزع النص إلى صياغته من خلال استلهم الأبطال الفولكلوريين في السير الشعبية ، فيحمل في داخله تعارضات تنفذ شخصيته من أن تكون مجرد صبيغة تمجيدية . ولذلك يتحول إلى وحش قاتل حين يرفض أحد التجار دفع الفدية المطلوبة للمطاريذ ، فذهب إليه بمفرده :

« في عز الظهر . ولما رآه التاجر مقبلاً نحوه كالداهية فرد ذراعيه مرحباً ، وهو يقول : أهلاً بعمليتنا وتناج رأسنا . ولكن فارس لم يرد . . دخل المحل وأمسك الرجل من شعره ، ثم دغ رأسه على العارضة الرخامية كما يدغ فحل البصل . قيل هي خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخام منهك الذراعين يشد الدم من رأسه على الأرض . ثم جلس على مقهى قريب وراح يدخن الشيشة في هدوء ساعة أو نحوها دون أن يجرو أحد على دخول المحل ليعرف إن كان الرجل حياً أو ميتاً » . [ص ١٠٢] .

فتجىء اللغة مبطنة بتوق رومانسى ، الى هذا الوطن البعيد في الزمن والمكان . إن الحنين الى الوطن مائل قار في كتابة بهاء التي أنتجها في إهاب شروط الإقصاء السابقة . حين يبايننا ونشعر به ، لكنه لا يواجها في جلاء بحيث يسهل القبض عليه باليدين ، ويماكاننا أن نجد في (بالأس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) ، كأنه شيء ميثوث عمايت حركة الشخصيات ، ولغة الوصف ، والسرد ، والحوار .

بيد أنني أزعم أن حالة الإقصاء هذه ، قد تكون عاملاً مهماً لآتي آليات تكوين الخطاب ، بل في اختيار « موضوع » دون آخر ، وفي تنظيم رؤية هذا الموضوع . فليس مصادفة أن يكتب اثنين من أجهر كتاب الستينيات عن موضوع واحد هو علاقة المسلمين بالأقطاط وهما خارج الوطن . لقد كتب عبد الحكيم قاسم (المهدي) ثم كتب بهاء طاهر (خالتي صفية والدير) عن الموضوع نفسه ، وفي ظل الشروط ذاتها .

يمكن تفسير ذلك في أن الوجود خارج الوطن يجعل المرء في حالة أشبه بتلك التي يصفها الشاعر بقوله : « سألط بعد الدار عنكم لتقربوا » أم أن هذا الوجود يصيب صاحبه بنوع من الملح ، خصوصاً أن اتصاله بالوطن في مثل هذه الشروط يكون عبر وسائط ؟ مهما يكن الأمر لا يمكن لنا أن ننفض النظر عن هذه العلاقة وما ينتج عنها من نتائج وآثار .

ومن الواضح أن تأثير الوسائط بين الكاتب ووطنه يجعل شعور الكاتب المتغي حاداً بما يجري في وطنه . وهو أمر بالغ الوضوح في مشكلة الخلاف الديني التي تعانيه مصر . فقد دأبت أجهزة الإعلام الغربية على الاهتمام بما يدور في مصر ، وبخاصة بعد بروز دور الجماعات السياسية الراقعة لشعار العودة إلى الإسلام كما أنتجته العصور الوسيطة ، ودعوتها إلى التعامل مع جزء من سكان الوطن بوصفهم مجرد ذميين لا مواطنين ، وما ينذر به هذا المسعى من نشوب أقتال طائفي يهدد وحدة الوطن التاريخي . في هذا السياق ، يلوذ الكاتب المتقصى بعوامل المقاومة ، ويحاول صياغة أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . ومن هنا تلوح صورة الوطن في مثل

كتب بهاء طاهر روايته (خالتي صفية والدير) بعيداً عن مصر ، حيث يعيش منذ سنوات عدة في جنيف . إنه إذن يكتب عن الوطن من خارجه ، وللكتاباة عن الوطن من الخارج ، وفي ظل شروط معينة سماعتها . ذلك أن الرحلة إلى الغرب الآخر تضع الكاتب في موضع بعينه ، موضع له سلبه وإيجابه . إنه يكتب في ظل شروط الآخر المتقدم الذي يتبدى في مرآيا الوعي مزدوج الصفة ، نمطاً من التقدم يعنى إليه ، لكنه في الوقت نفسه « الغير » الذي غزانا في عقر دارنا ، وجعل من بلادنا بعض توابيع له غير قادرة على الانفلات من سحره وشره في آن . إن الكاتب العربي الذي يكتب عن وطنه في ظل هذه الشروط ليس هو الكاتب نفسه لو كان يكتب عن وطنه من داخله . نمط التحرر من ربة المكان وشروطه ، مما يجعل العين مركبة ، والنظرة متحررة ، ولكن نمط أيضاً الشعور بالبراء ، والنفي والإقصاء . فيها طاهر لم يرحل إلى الغرب عبثاً أو سياحة أو - حتى - طلباً لتقافة الآخر ، وإنما رحل لأن الوطن ضايق به ، ومؤسسات السلطة حاصرتة بالانعام :

« كانت التهمة تختلف من وقت لآخر لكي تكون مؤثرة إلى أبعد حد . ففي وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكي والفكر « التقدمي » كنا « وجريدين وسليين » ولما انتهى الاتحاد الاشتراكي والتقدمية أصبحنا شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولي . كل التهم كانت تصلح بشرط ألا نصل إلى المؤسسة وألا نصل إلى الجمهور » [الشهادة المرفقة بالرواية] .

ولكي يجاوز الكاتب مأزق المنع والإقصاء ، عليه أن يحول النفي إلى مزية ، بتحويل الكتابة إلى ضد شرس للإلياب ، لتصبح خلاصاً بالمعنى الفلسفي للكلمة . إنها إذن توجب التحدي وتغذيه ، فتكون استحضاراً للوطن ، وتأملاً في واقعه ، وتاريخه ، وأناسه ، ورموزه . وأسطيره ، استهدافاً للوصول إلى الجمهور الذي عاقته المؤسسة عن الوصول إليه .

بيد أن حالة الإقصاء على النحو الذي يعيشه بهاء طاهر تخلق علاقة غير مبررة من الحنين الذي ينتقل إلى النص ،

هذه النصوص ، وهي تعان صراعاً بين الصورة الواقعية التاريخية وصورة الوطن الرومانسي كما سوف نرى الآن .

لقد رأينا أنّ الخطاب الروائي يستخدم سارداً متكلماً شاهداً على الأحداث ، وأحياناً مشاركاً فيها بقدر لا يُستهان به . ويرغم أننا لا نستطيع القطع بأن وجود « أنا » المتكلم يعنى تجربة ذاتية ، إلا أننا - في النهاية - لا يمكن أن نفرض النظر عن دلالة استخدام هذه التقنية . وقد أشرنا إلى ما تحقق من مزايا نتيجة استخدامها . أما الآن فنحاول الوقوف إزاء بعض دلالاتها .

تعمل « أنا » المتكلم المسافة بين السارد ولغته أقرب من المسافة بين السارد ولغته في حالة منظور آخر ، فهي تمكنه من التصرف في الزمن تصرفاً ينادى به عما لا يستطيع سرده عبر استخدام ضمير الغائب . فيستطيع المراوحة بين الإيجاز ، والمشهد ، وتقنحه فرصة عدم التعرض لمسحة أشياء قد تكون خبرته بها محدودة ، فلا يكشف عن جهله . ومن المعروف أن معرفة بهاء طاهر بجنوب مصر تظل في النهاية معرفة من نوع خاص لأنه يعرفه من خلال معرفة آخر هو والدته .

« ولم أعش أنا في القرية إلا في إجازات قصيرة . ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات ، فقد كانت قريتي هي أمي » [ص ١٤٦] .

وبرغم أن الكاتب يقول لنا إنه يعرف أدق التفاصيل ، إلا أنه يدرك ما في هذه المعرفة من نقوب ، ولهذا يبينها إلى أنه قد اخترع الأحداث اختراعاً . صحيح أن أمه كانت قادرة عبر حكاياتها أن تنقله إلى فضاء الجنوب ، إلا أنها بوصفها ابنة لهذا الجنوب ، وابنة لعلاقاته وقيمته ، لم تكن قادرة على أن تطلعه على أدق التفاصيل ، أعني أن ثمة أصداء وروائع ولكنيات لا يمكن معرفتها إلا لمن عاشها حقاً وصدقاً . ونص بهاء الذي بين أيدينا يكشف عن نوع هذه المعرفة فلم ندخل إلى الحياة الخاصة لصديقة وحرى أو غيرها . ولعل سبباً من أسباب تجنب هذه الحياة يمكن تفسيره في أنّ الكاتب لم ير الحياة السرية ولم يعيشها كما عاشها أصحابها في الجنوب .

على أي حال ثمة أسباب تصل بين السارد الذي يستخدم « أنا » المتكلم في نص الرواية وبين الكاتب ، فكلاهما - السارد والكاتب من جنوب مصر . وكلاهما قد انفصل عنه : السارد برحله إلى القاهرة والكاتب برحله إلى جنيف . وكلاهما مهتم بدراسة الماضي ، السارد درس الآثار ، والكاتب تخرج من قسم التاريخ بكلية الآداب . أما والد السارد فهو أزهري ، يؤم الناس في الصلاة ، ويلقي عليهم خطبة الجمعة ، على حين كان والد الكاتب أزهرياً ، يدرس اللغة العربية بعد تخرجه من دار العلوم ، أي أن كلا الرجلين مرجعه ديني بشكل من الأشكال . لكن وجود هذه الأسباب التي تصل بين الاثنين لا يجعلنا نلغى الفروق الجوهرية بينهما التي ترتد إلى اختلافها بوصف الأول شخصية ورقية ، بينما الثاني ، أي الكاتب ، رجلٌ منتج للثقافة . إننا إذن لا نسرف في الربط بينهما ، فليس السارد إشارة إلى الكاتب ، وإنما نقول إن وجود هذه الأسباب يقلل من الحرج الذي قد يحسه الناقد حين يرى في السارد خبرة الكاتب ، وعدم خبرته في آن ، وحين يلمح في أحدهما ما يصله بالآخر .

ولقد وسم تنظيم السرد من خلال « أنا » المتكلم الخطاب الروائي بمسحة ذاتية غنائية ، بحيث يشعر القارئ بالحنين ميثوقاً في كثير من ثنائيا النص . وتتضح السمة الذاتية في بناء السرد الذي ينبض على زمن خاص ، كأننا نتحرك في زمن واحد ، انهارت الفروق بين لحظاته ، فهي تتوالى لا على أساس منطقي على ، ولكن على أسس مرتبطة برؤية الذات لدلالة الحدث . أي أن الذات تمشي الحدث أو تشهد ، فيذكرها بحدث آخر ، فتستدعي لتضم حدثاً إلى حدث ، وترتبط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يلقي بالأضواء عليه . ولأن هذه الذات ليست محايدة بإزاء ما تسرده ، فهي لا تكفي بالتأمل فحسب ، بل تتجاوز إلى الرثاء أو السخرية ، وسندوس مقطعتين يتضح فيها كيف يكشف الحنين إلى الوطن عن نفسه من خلال لغة السرد .

يصلنا حدث اعتداء البك القنصل على حرى ثم مصرعه على نحو يؤكد هذه المسحة الذاتية :

حال أمك وأبيك ؟ اذهب وقل لها أن بعدا الشئ لى وللرجال . ولكنى لأول مرة أخاف منه ومن ابتسامته ومن أسنانه الصناعية وهي تبرق وسط وجهه الأسمر . أجرى مبتعداً وأقف إلى جوار حربي ، أكاد التصق به وأنا أسمعه يكرر مرة أخرى مرحباً يا خال ، شرفت بذلك وأرضك . وقبل أن يدرك حربي أو أدرك أنا أى شئ ، يكون البك قد مَدَّ يده فجأة بصفعة على خد حربي ارتج لها طربوشه وارتج لها جسده العجوز كله وهو يصيح بصوت مشروخ لم أسمعه منه من قبل « تعرف الأدب يا كلب ؟ » ولم تقلع يد البك الرخوة حتى في أن تهمل رأس حربي تهتز ، غير أن أحسست بجسمه كله يتوتر للأمام وكأنه سيتدفع بهذا الجسم الفارع نحو البك فيطرحه أرضاً ولكنه فجأة أحنى رأسه وقد غاب الدم من وجهه كله ، وقال : حقل يا بك . أنا ابنك وخادمك . إن كنت قد أعطت فمّن حقلك أن تؤذيني أقتلني إن شئت ، أما أنا فلن أغلط في حق والدي » [ص ٥٣] .

ولن نقوم باقتباس المشهد بكامله برغم مركزته في تنظيم النص وتأسيس دلالاته ، بسبب ضيق الحيز . سنكتفى بهذا القدر الدال للإشارة إلى فكرتنا دون الإسراف في التحليل . وكما هو واضح فإننا بإزاء لحظتين متعاقبتين متغايرتين في آن . إحداهما تمهد للأخرى فيها تضاد معها ، فنصبح على شفا الميلودراما . والسارد ينظر إلى الحادثة من بعيد ، كان ذاكرته تدخل في صراع مع الزمن . الذاكرة تريد تثبيت اللحظة وإفرادها بينما يفعل الزمن فعله الموضوعي فيها . ولذلك يصلنا الحدث كأنه قد ثبت خارج الزمن وأفراد ، وهمل بدلالات من البهاء المجاوز لوقائعه . ومن ثم فإنه يحاط بإطار من التمنيات التي تشارك فيها الطبيعة ، فتسخر بنفسها وتمنع المشهد رقتة وعاطفيته ، فنفرق معه في سياق من الألوان والروائح والأصوات . وهكذا ، نجد الطبيعة في قمة عطائها كأنها في عُرس ، ومن ثم يتهمل السرد حتى ليكاد أن يصيح وصفاً محضاً ، وتتعاون الأوصاف المتتالية التنمئة إلى حقل دلالي بعينه ، مع المجازات ، مع صيغة لبت المثقلة بالحنين والبكاء ، المتصلة بالتعديد الجنائزي السائد في الجنوب ، يتعاون هذا كله في خلق أفق انتظار ، ما نلث أن نلجحه مع لكن الاستدراكية ،

« ولكن لبت الأمور كما قال أبي وقتت عند هذا الحد ، ولبت أمي لم تحملي يوماً الغداء إلى بيت حربي المجاور للحقول . أذكر ذلك اليوم الذي مضت عليه كل تلك السنين وكأنه بالأمس . أذكر أنه كان يوماً شتوياً جليلاً دافئ الشمس ، كأنه الخريف الذي تحفّ فيه وقدة الشمس ، وتهب فيه النسمات الرائقة لا تحمل التراب والزوايح . وكان يوماً جليلاً لأن زرع العدس الذي تغطي سيقانه القصيرة الخضراء الحقول في الطريق تمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزينت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة بخرأً نضياً يحرك النسيم موجاته برق ، ويعمل راتحتها المفضة الهادئة التي ظلت عمري كله أحبها واسترجعها بعد أن بعدت تلك الأيام .

ولماذا كان ذلك اليوم الجميل الرائق هو الذي حدث فيه كل شيء .

كان حربي قد تحفى على بنت والده أن تعد له فطيرة لبن بيديها ، فأعذتها وأرسلت معها لقمة غداء ، جلسنا نأكلها أنا وهو أمام بيته الماصق للحقول بالقرب من ظل نخلة عالية . ووسط تلك السكينة رأينا على البعد عربة البك القنصل ، العربة (الفورد) الكبيرة الحمراء تتقدم ببطء على الطريق البعيد وهي تلمع في الشمس ، يراها حربي مثلاً أراها ولكنه يحنى رأسه على لقمة ولا يتكلم : فقط تحتنق البعثان الحمراءوان في خديه ويغشى الحزن عينيه . ثم تظن العربة وتزوي وهي تقترب من أول الحقول فينبض قلبي حين أرى بابها يفتح وينزل منها حرس البك من الرجال الغرياء وينادقهم في أيديهم . ثم ينزل البك مرتدياً بذلته الكاملة وطربوشه كالعادة ، في يده عصاه ذات المقبض العاجي المطعم بالذهب يتقدم من الحقل الذي نجلس عنده يحفّ به حرسه . لا يمشى هو ورجاله على شريط الأرض المحاذي للقناة بل يخوضون بأقدامهم في الزرع ويدوسون الثبت والزهرة . ويترك حربي غداه ، ويقف طويلاً وشاحاً وهو يقول : مرحباً يا خال . لا يرد البك عليه . يتقدم مني وأنا أقف بجوار حربي ويضع يده على رأسي يسألني وهو يتشم كيف

أسأل نفسى ...

أسأله كثيراً ... [ص ١٤٤] .

تأكد لنا أننا يلزأ رثاء الأيام جميلة غابرة . وهو أمر تؤكده رمزية البيت الذى هجر وتهدم ، ويدعمه الحنين الذى ينضج به المعجم اللغوى ، والتكرار ، والتكثيف الشعري ، والاستفهام . بل حتى طريقة الطباعة التى تقترب من قصيدة النثر .

لقد كانت البلدة (الوطن ؟) تحيا فى زمن خاص تمتد ، كأنها جزء من سياق تاريخى سيال ، عماده الاتصال والتدافع ، حتى حدثت شىء مزق هذه الديمومة ، شىء يكاد يتجاوز اللحم والعظم ، ويصل إلى للأعماق الموهلة المشبوشة فى الجسم والحماية لوجوده ، أهوائهم تاريخى اقترفه المكان ، وشارك فيه الماء والهواء والبشر ، أم هى طبيعة الزمن الذى يطوح بكل شىء . إن النص مبطن بلهجة عمروية رائية ، تفضحها النهاية ، نهاية النص التى تمنى نهاية كل شىء جميل ، فحرب وصفية والقتل والرواية والمنتج باخوم يموتون ، ويساق المقدس بشأى إلى حيث يساق من فقدوا عقولهم ، ويرحل الراوية إلى القاهرة ، وتنفرد الأسرة ، كل بنت مع زوجها فى بلد بعيد ، ومن ثم يُهجَر البيت ويهدم ، ويصيح الخراب سيد الموقف . كل شىء تنير إذن كما يقول السارد . وبإمكاننا أن ندرك نوع التعير من غناء السارد الشجى اللاعج ، فى نهاية الرواية :

« وأسأل نفسى إن كان ما زال هناك طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبه بيضاء من الكروتون ؟ »

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى ...

أسأله كثيراً ... »

لقد كتب بهاء طاهر فى روايته صراعاً أبعد ما يكون - فى ظاهره - عن علاقة المسلمين بالأقباط ، فلماذا بنى النهر

حيث ندخل إلى فضاء وحشى متفارق مع العرس الطبيعى الذى يبدى به المشهد ، كأننا نغير فضاء فضاء ، فبدلاً من فضاء يسوده الهدوء والشباب والطفولة ، نجد أنفسنا مع فضاء ضد ، حيث تقتحم قوة شريرة الحيز ، وتحتارزه لصالحها ، نافية الفرح والبهجة . وتشعرنا بالمفارقة بين الشباب والطفل الخائف من ناحية ، وبين العجوز بأسنانه الصناعية ويده الرخوة وأعرابه المدججين بالسلاح ، من ناحية أخرى ، بأن قوة الشر من البشاعة بحيث تستدعى صور الكوارث الطبيعية التى تدهس الزرع والزهور وتنتهك الأدمية

وهكذا لسنا فقط مع لغة مبطنة بالمعاطفة المسرفة وحسب ، بل مع تنظيم للسرد وتنظيم لعناصره ينتج شعوراً « حاداً » بالميلودراما التى تشير إلى حنين يدخل فى صراع مع الرؤية الموضوعية . وإذا قرأنا خاتمة الرواية :

« أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا . أن أحداً لم يعد يشعل الكلوب وأعرف أن الطريق إلى الدير قد أصبح مرصوفاً ، وأن كثيراً من السياح الآن يذهبون لرؤية آثاره كما كان المقدس بشأى يتنى . »

ويبحث لى واحداً من أبناء عصمى دائماً برسائل عاتبة . يسألنى لم أفعلنا البيت وتركانه مهجوراً ؟ يقول إن الحيطان هدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم يصلح ، بل لابد وأن نبني البيت من جديد .

ويقول لى إن من ليس له بيت يحاول أن يبني بيتاً ، فكيف نترك نحن البيت يتفوق ؟ يلح على أن أبني البيت من جديد .

وحين أتلقى هذه الرسائل يرجع إلى ذاكرتى كل شىء مرة أخرى ، كما كان قبل ربع قرن . وأسأل نفسى إن كان ما زال هناك طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبه بيضاء من الكروتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

المشويه والمكرز باسمه الى مجنون يهذى في الطرقات . إنه إذن تغير مشوه رديء ، كشوه الأجنة في البطون ، ومن ثم يلوذ الكاتب بحنين داعم إلى « الأيام الجميلة الغابرة » حيث الجذر الواحد ، والحلم الواحد ، والبراءة من الانقسامات ، وحيث الدين لله والوطن للجميع . ولهذا نفهم لماذا قام الكاتب بعكس الأسطورة . إن أسطورة إيزيس وأوزيريس تصور علاقة المرأة المحبة بالرجل المخلص ، أي علاقة مصر بنيلها ، أما هنا فيلزييس تهب العجوز العقيم طفلاً ، وتعدّه للقضاء على الخير ، فهل تبدّل الموقف حقاً ، هل تحولت إيزيس إلى أخرى نقيضة لإيزيس التي غناها التاريخ وبث فيها الحياة مراراً ، وهل أصبح أوزيريس كالنحلة العميلة التي لم تعد جذورها عمدها بالحياة ؟

إنها أيديولوجيا كتابة رجل ليبرالي ، يفرق من التغيير المشوه ، ويرقب الوطن من منفى لم يفتقره ، في وقت ملتبس ، فيكتب حنينه إليه ، لتنبئ الكتابة عن تناقض الأيديولوجيا مع نفسها .

بهذه الغنائية عن هذه العلاقة التي لا تجاهبنا في روايته ؟ لسبب بسيط هو أن خلف صراع الحب والكراهية والحياة والموت هناك هلع الكاتب المنفى من وحش ، يحث الخطى نحو الوطن ، هو الفتنة الطائفية .

وحين الكاتب إذن ليس خاصاً بالوطن ، وإنما هو حنين مركب ، لوطن ما وزمن ما ، زمن سابق كانت فيه الجذور واحدة والوطن واحداً . لكن الزمن انقلب ، فصرنا إلى زمن آخر ، مُنمّح فيه أجل الجميلات للعجوز العقيم ، فهو جدير بالمثل الشعبي الذي يتحدث عن النعجة السمينة التي يجوزها الكباش الغاني . ولذلك ، فإن انقلاب الزمن يعني انقلاب السنين التي تأتي بالمصادفات : مصادفة انكسار الزجاج التي تشعل الحرب ، وسوء التفاهم الذي يجعل التقاء المحب بحبيبه عمالاً ويصبح الجمال وعاءاً للموت ، والتعاسة جزءاً من نسيج الوجود ويتحول عرس الطبيعة إلى مقتلة ، ويأخذ الزواج إيقاع الجنازة ، ويصلب المسيح الذي عاش للألم ، ويتحول

التوظيف الأسطوري

في تجربة القصة القصيرة

في الإمارات العربية المتحدة

إبراهيم عبد الله غلوم

« كانت جميلة إلى درجة ينشئ المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين
جسد جبار كأنه تكوين إلهة أسطورية .. أسرة كما تأسر الفاضلة
الإنسان المفعوع .. كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، ورأسها يشبه
تكوين رأس حمامة ، بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر ... »

التشيد

مجموعة (عشبة)

لسلمى مطر سيف

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة الذهاب إلى تصور أساس ، يشغل كثيراً من تجارب الحداثة في القصة القصيرة ،
ليس في الإمارات العربية المتحدة فحسب وإنما في مجتمعات الخليج والوطن العربي عامة ، وخاصة بين
قصاصي المملكة العربية السعودية والبحرين . وخلاصة هذا التصور أن حداثة الشكل القصصي لم تعد
تعتمد على مجرد التقنيات المستوحاة من معطيات الثورة في العلوم والمعارف والتكنولوجيا كما حدث حين
استفادت القصة القصيرة من كشوف علم النفس ، وخاصة في مجال نظرية التحليل النفسي ، أو حين
استفادت من تقنيات السينما والتصوير ، ونحو ذلك مما انعكس على الطبيعة البنائية للقلب القصصي
الحديث ، سواء اتصلت بالسرد والزمن واللغة والصراع أو اتصلت بالشخصيات والأفكار والموضوعات
والنفاصيل الواقعية متفقة أو متخيلة .

توظيف التراث القصصي أو التاريخ أو الأساطير أو الخرافات إلخ . .

وتستغل هذه الدراسة بالفكرة السابقة ؛ ليس من أجل أحد المظاهر الجوهرية للتجريب في القصة القصيرة فحسب ، وإنما من أجل تأكيد افتراض نظري يتصل بمفهوم القصة القصيرة ، هو أن للتوظيف الأسطوري في القصة حيوية متميزة تفوق جميع أساليب التوظيف الأخرى سواء اتصلت بالأشكال القصصية في التراث أم اتصلت بأشكال المصادر التي أشرنا إليها .

ولو أننا حاولنا أن نحدد بشكل عام بعض الخطوط الرئيسية للتجليات القصصية الممكنة بواسطة الأسطورة فإننا سنراها فيما يلي :

أولا :

تعميق مكونات الخطاب الحكائي في القصة القصيرة بعد أن تعرضت هذه المكونات للضمور والتباطؤ ، بل التلاشي وسط مشاغل القاص عادة بالتحليل السيكولوجي والذهني ، والتوظيف السينمائي ، والتشكيل أو التقطيع السريالي ، ونحو ذلك من الإمكانيات التي قللت من فرص إظهار الطاقة القصصية ، وعرضت زمن الفعل الدرامي للتوقف ، أو الحذف ، أو التقطع ، أو التداخل .

ثانياً :

تعميق دلالة الزمن في القصة القصيرة ، وإخراجه من إطار المطابقة الفيزيائية بأبعادها المعروفة (ماضٍ ، حاضِر ، مستقبل) ، وذلك لمواءمة نزعة الخروج عن العالم الواقعي ، وهي النزعة التي سيحرص عليها التوظيف الأسطوري المعاصر في القصة القصيرة . وربما بلغت قوة توظيف الزمن الميثولوجي درجة عالية من الكثافة عند بعض القصاصين ، كالقاص البحريني أمين صالح ، لدرجة أنها تستحوذ إلى مكون جوهري للمعنى القصصي ، خاصة في حالات إلغاء نظام الأحداث المتسلسلة وصور تفاعلها في عقدة أو حكمة ، ونالها بدلا من ذلك في شكل لغة سردية مكثفة لها زمنها الخاص الذي لا يطابق الزمن الفيزيقي بحال من الأحوال .

حقا لقد استطاع التجريب في القصة القصيرة والرواية أن يؤصل قواعد جديدة لعناصر البنى القصصية ، وأن ينجز إمكانات هائلة لجنيال القاص ، وخاصة على صعيد معالجة الزمن والسرد واللغة : بواسطة توظيف تيار الوعي وإيقاعات الأحلام والأبعاد التشكيلية ، والمقاطع السريالية ، والفانتازيا والكوابيس والتصوير والشعر والتمثيل إلخ . . لكن رغم ذلك فإن ما ينجزه في جميع هذه المستويات يثير كثيرا من مظاهر الاغتراب بين القصة والواقع تارة . . أو بين القصة والمصادر الجديدة التي يلجأ إليها القاص المعاصر كالسينما والتصوير والشعر والتمثيل والأحلام . . . إلخ .

وفي ظننا أن تلك المصادر ووسائل المعالجة الحديثة في القصة القصيرة كفت عن أن تثير أشكالا جديدة تغني خصوصية العالم القصصي . فهي باستثناء ما كشفت نظريات الفلسفة وعلم النفس لم تفجر طاقة قصصية جديدة بقدر ما ساعدت على تعميق صور التوظيف لتلك المصادر ، وأشكال المعالجة لها ، كما هو حادث مثلا في تفجير استخدامات اللغة والتصوير .

لقد ظلت الطاقة القصصية الخالصة معزولة . لأن المصادر الجديدة التي يركب منها القاص المعاصر ذوقه وثقافته وخياله ، من سينما وتشكيل وتثليل وتكنولوجيا إلخ . . . إنما هي مصادر ميتوتة الصلة بتلك الطاقة ، أو قل إنها مصادر غريبة عليها . إن الشعر الحديث مثلا لم يلجأ إلى مثل هذه المصادر في ثورته الراهنة ، ومع ذلك فإن ما يحققه من تجديدات ، وما ينجزه من كشوفات مفاجئة للطاقة الشعرية يشير إلى حقيقة أساسية ، وهي أن الحساسية الشعرية الجديدة لا تنبع إلا من الشعر ، إنها سلسلة متصلة لا تنقطع ما دامت لا تنجز تقنياتها إلا من تراكمات الطاقة الشعرية ذاتها .

ويشير ذلك إلى حقيقة أخرى تقابل ما ذكرنا ، وهي أن معظم ما يحققه القصة القصيرة المعاصرة من تطورات إنما تنجزه بواسطة التوغل في تفجير طاقة القصص . . وبوسائل ذات صلة عميقة بمثل هذه الطاقة ، كالقدرة الهائلة على كشف الواقع (الواقع يمثل مادة أساسية لطاقة القصص) والقدرة الهائلة على

ثالثاً :

واضحة ورصينة . إنها رهينة التجربة ، لا ينجزها أحد بعمق كما ينجزها أصحاب الممارسة في إبداع القصة القصيرة .

من أجل ذلك سنستقل بدراسة خصوصية التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية . وحيث إن هذه الظاهرة حديثة العهد في عمر التجربة ، فإن من الطبيعي ألا تتجاوز العدد القليل من القصص . بل إنها لن تتجاوز - من حيث التجذر - تجربة الكاتبة القصصية « سلمى مطر سيف » في مجموعتها (عشبة) التي صدرت عام ١٩٨٨ ، على الرغم من أن التوظيف الأسطوري قد اجتذب خيال عدد غير قليل من كتاب القصة القصيرة في الخليج العربي ، كأمين صالح ، وعبد الله خليفة ، ومحمد عبد الملك في البحرين . ومحمد علوان وعبد العزيز المشري ، وحسن النعمي ، وجار الله الحميد ، وغيرهم في المملكة العربية السعودية ، وأحمد الزبيدي في عمان .

ويطلق اختيار هذه الدراسة مجموعة (عشبة) القصصية لتكون موطناً لتحليل ملاحظاتنا النظرية حول خصوصية العلاقة بين القصة والأسطورة لأسباب عدة نوضحها فيما يلي :

أولاً : انغماس هذه المجموعة بأجواء الأسطورة ، على نحو يثير الانتباه ، ويحرك الاستبصار النقدي نحو إطلاق الكثير من الأسئلة الخاصة بما نذهب إليه حول تجليات الأسطورة في القصص المعاصر .

ثانياً : استمرار التوظيف الأسطوري لدى سلمى مطر طوال قصص المجموعة ودون انقطاع يذكر ، الأمر الذي يقود إلى افتراض الكثير من الأفكار الخفية الكامنة وراء تجوهر الأسطورة . وبغض النظر عما إذا كانت الكاتبة واعية بهذا الاستمرار والارتباط بما هو أسطوري ، أو ما إذا كانت غير واعية بذلك، فإن من الضروري بحث ظاهرة مستقلة ، ومكثفة على هذا النموذج في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية .

ثالثاً : لا يفتنى كتاب القصة القصيرة في الإمارات بالحساسية القصصية الخالصة ، المركبة من التوظيف الأسطوري ،

إقامة نوع من التشابك المعقد بين مركبين لا يقود تشابكهما إلا إلى تفجير الطاقة القصصية ، وهما الواقع والأسطورة . فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر تدفقت عناصر الخيال القصصي ، وارتفعت درجة الحساسية التعبيرية للقصة وبلغت مرحلة الرمز والتجريد . ومن ثم تحررت القصة من سلطة « السواقصي » الخالص أو « الرومانسي » الخالص ، أو « الأسطوري » الخالص ، أو « الذهنى » الخالص ، أو « الفانتازي » الخالص .

وتشكل هذه التجليات مع ما تنفزع إليه مما يمكن أن ينظم في سياق التوظيف الأسطوري ، خصوصية للإبداع في القصة القصيرة كما تساعد على إقامة نماذج ببنوية موصولة بتحديد الأنساق الاجتماعية المؤسسة للتجربة القصصية في مجتمعات الخليج العربي^(١) .

وصمنا في هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية في الخليج ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجلياتها ، عرضاً تاريخياً ، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها ، وإنما من خلال الارتباط بالروح أو الظرف العام الباعث نحو التوجه إلى مستويات التوظيف الأسطوري . وهذا يعني أنه ليس من الضرورة في بحث خصوصية التوظيف الأسطوري أن نوضح كل التجارب القصصية في رقعة هذا البحث . كما أنه ليس من الضرورة أن تكون جميع القصص القصيرة ذات الصلة بالتوظيف الأسطوري موطناً للتحليل لكي تكون المقدمة النظرية صحيحة ومكتملة .

إننا نرى فيما نفترضه مجرد محاولة في إثبات خصوصية العلاقة بين شكل القصة القصيرة وتوظيف عناصر الميثولوجيا ، ليس باعتبارها بعداً أو وسيلة ، أو وسيطاً ، وإنما باعتبارها مفجراً للطاقة الدرامية المتفتحة والخيال القصصي المتحرر . ولا نزعم أن هناك حدوداً نهائية لثل هذا الإثبات . بل إننا نتخذ أن الأجوبة الشافية لا تحسمها المواجهات النظرية مهما كانت

ولدى جابريل غاروسيا ماركيز ، وجورج أمادو وغيرهما .

من هنا كانت أهمية النظر إلى الكيفية المركبة بين الواقعي والخيالي الأسطوري لدى تجربة قصصية موصولة بالتجارب السابقة تأثراً وتفاعلاً وهي تجربة سلمى مطر سيف .

تجليات الأسطورة

مدخل

ملاحح التوظيف الأسطوري في التجربة العامة

أشرنا فيما مضى إلى أن التجربة القصصية في الإمارات العربية قد مرت. مروراً، سريماً مع التوظيف الأسطوري . وفي مدخلنا لبحث تجليات الميثولوجيا نرى ضرورة تحديد حجم التجربة ، ليس من واقع المحافظة على السياق التاريخي لهذه الظاهرة فحسب ، وإنما من واقع تأكيد أمرين :

الأول : حيوية مشاهد الميثولوجيا ، وتميز نماذجها ومفرداتها في تجربة الكتاب الذين لجأوا إلى توظيفها في القصة القصيرة كما سرى .

الثاني : الطاقة القصصية المغايرة التي سبغت بها كاتبة (عتبة) في التجربة القصصية المعاصرة في الإمارات العربية .

تبدأ أولى تجارب القصة القصيرة في الاتجاه نحو التوظيف الأسطوري منذ قصتين قصيرتين لعبد الله صقر أحمد نشرهما في مجموعته القصصية (الحشبة) ، الأولى بعنوان (لحظة التفات الزماني .. حينما تكون الأشياء المعتادة أسطورة) ، والثانية بعنوان (الزوبعة) . في الأولى يتضمن العنوان إشارة « واعية » إلى مصطلح الأسطورة ، لكن دون أن تذهب المعالجة إلى أكثر من أن الكاتب حاول اختراق جلدة الواقع بواسطة تكتيف

بل إنهم يرون عليها مروراً عابراً على خلاف ما صنعتها كاتبة (عتبة) . ولا نرى في هذا المرور العابر ما يعيب تجربتهم على وجه الإطلاق سداً ما لا يمتثلون عن سلمى مطر سيف في بحثهم الدائب عن موارد لخلق تلك الحساسية القصصية المغايرة . وإن كانت حالة العبور المتسارع بتلك الظاهرة تشير إلى عدم استقرار تجربة بعض كتاب القصة القصيرة ، كما عبرت عن ذلك ، وبقوة ، أول مجموعة قصصية تصدر في الإمارات العربية ، وهي مجموعة (الحشبة) لعبد الله صقر أحمد . وخاصة حين دقت قصصها على موضوع التمرد انطلاقاً من ضمير يتذبذب باستمرار بين الذاتي ، والموضوعي ، والواقعي ، والخيالي المختزل ، والذهني الغامض .

وقد يثير احتفاء إحدى كاتبات القصة القصيرة في الإمارات العربية بتجليات التوظيف الأسطوري مواقف مضادة من سوء الفهم ، خاصة مع موجة النظر الضيق الذي يرى في عدم التوافق بين العالم القصصي والواقع شكلاً لتراجع الفكر ، أو تخلفه ، أو هروبه ، أو انغلاقه وعدم انتمائه ، الأمر الذي يستدعي إقامة نظر نقدي مغاير ، ينحاز أولاً وأخيراً لخصومية الطاقة القصصية في تجلياتها ، ونمذجاتها ، واتجاهات صيغها ، وإسقاطاتها المتبادلة ، سواء بين مركبي الأسطورة والواقع ، أو بين مختلف التركيبات الفنية التي يقتضيها الفن المباصر .

رأياً : تصب مشاغل كاتبة (عتبة) في واحد من أكثر اتجاهات القصة الحديثة حيوية . أضحى الاتجاه بالقصة القصيرة نحو أن تكون صيغة لمركب متكامل يجمع بين عالمي الأسطورة والواقع . وهو اتجاه ضررت في أرضه طلائع القصة العربية منذ نجيب محفوظ ، مرواريد يوسف إدريس ومحمد الخيطي ، ومصنع الله إبراهيم ، ومحمد طويلا ، ويحيى الطاهر عبد الله وزكريا تامر ، وتامر تامر ، ومحمد خضير ، والطبيب صالح وحنا منبأ ، وعبد الرحمن منيف ومحمد علوان ، وأحمد الزبيدي ، وأمين صالح وغيرهم . بل إنه اتجاه ضربت فيه تجارب عالمية بعمق وخاصة في آداب العالم الثالث

(الخروج على وشم القبيلة) ، وقصة (حكاية عربية) المنشورة في مجموعته الثانية (حكايات قبيلة ماتت) . ففى هاتين القصتين ينجح الكاتب تشكيلا قصصيا يعتمد إعادة صياغة السوايق حول بعض الشخصيات ذات البعد الشعبي (هطيل + العفري + صالح العريد + شليويخ) مع إضفاء لمسات من الإسقاط الدلالي ، وإسباغ المبالغة ، والروح الملحمية على طبيعة الفعل القصصى ، كما هو الحال فى قدرة شليويخ وحده على مواجهة مجموعة كبيرة من الفرسان بسيفه وسرعة ضرباته ، حتى مزقهم جميعا .

يبد أن قصتي محمد حسن الحري لم تتجاوز أهدوا أبعد من مغزى الحكاية أو إسقاط الفعل على الواقع . ذلك أن طبيعة استخدام الحري للزمن ، بمفهومه التاريخي ، وللسرده بمفهومه المرتبط بلغة الوصف ، وضمير الغائب ، وزمن الماضي ، كل ذلك قلل من إمكانات بعث الميثولوجيا ، وسد الطريق أمام تسلاطها الطقسية نحو نظام تسلسل الحدث . ومن هنا فقد خلت القصصتان من التجريد أو التركيب ، أو الترميز ، أو خلق التحولات ، وتعميق الرؤى ، ونحو ذلك من الصفات التى تلازم عملية التصانج بين العناصر الأسطورية والقص المعاصر⁽⁴⁾ .

ويقتررب القاص عبد الحميد أحمد من أجواء الأسطورة ، ويقدر أكبر مما صنع الحري أو الشهران أو عبد الله صقر . ففى مجموعته الأولى (السباحة فى عيني خليج يتوحش) نجد قصة واحدة ذات صلة وثيقة بمنهج التوظيف الأسطوري ، وهى قصة (قالت النخلة للبحر) . ذلك أن الكاتب يستدعى المعتقد الشعبي حول النخلة : الاعتقاد بأن النخلة تتكلم ، ويشكل منه الفعل الدرامى للقصة . ثم يقيم حوارا بينها وبين البحر (وهو الرمز الميثولوجي المقابل الذى استقطبته المعتقدات الشعبية فى الخليج بواسطة الأرواح والكائنات الخرافية) . وخلال ذلك تكون فى مرأى من تسرب الصور الميثولوجية حول النخلة والبحر وسلمى وسالم . وتشبه ذاكرة القاص هذه الصور ، مستغلة إياها بوصفها طاقة قصصية تربط بين الواقع (سلمى وسالم) وفعل الرمز/الأسطورة (النخلة والبحر) . وقد اكتسى أسلوب التمازج صبغة التقابل المنظم بين الواقعين

رؤى البطل ، وتصعيد أزمة اللقد والحريق الذى جعل منه كائنا فى قلب مشهد خيالى دام ، يطفح بالتمرد .

ورغم جدية هذه المحاولة فإننا نعاين فيها كيف تتضائل فرص الانعتاق الكل من الواقع ومن ذات الكاتب فى آن . إما بواسطة تفكيك المشهد الواقعى إلى لقطات سريعة ، وتغريبه بأسلوب السينما التسجيلية أو بواسطة الانتفاضات الذهنية الحادة التى يرددها الكاتب بضميره المباشر فى أكثر من فقرة فى سياق السرد القصصى ، كأن يقول فى سباق صوت داخل واصفا التفاوت بين الأشياء المعتادة والأسطورة : «التفاوت بين آن وآخر أصبح مربعا . مفرعا . مجرد الإحساس به يخلق لدى المرء شعورا بالفتن والفتن . أو من زاوية أخرى غاية فى الحدة ، يختلف فى نفسه الشعور بالرهبة المستوحاة من كينونة واقع يعمه الازمجال ، أو العقلية المهتزة كل أركانها . . »⁽⁵⁾ .

وتختلف القصة الثانية (الزويعة) عن الأولى ، فى أن الكاتب لجأ فيها إلى أسلوب الإسقاط . بأن أخرج من بعض الرموز الميثولوجية فى الواقع المحل (أم روى . . المرأة المسنة الشطط التى يخوف بها الأهالى أطفالهم) . امرأة أخرى تقوم بممارسة العقاب على طفلة بريئة ، لم تفعل شيئا سوى تقديم فئات الخبز للنمل . ولكن تنفق هذه القصة مع سابقتها فى تداعى السرد القصصى وتشابك أصواته الداخلية ، وامتزاجه مع التعليقات الذهنية المباشرة التى تنقطع خلالها طاقة القص ، وتتلأشى .

وهناك محاولات أخرى أقل جرأة مما جاء فى قصص عبد الله صقر . منها قصة (عاشق الجدار القديم) لعل عبد العزيز الشهران ، فقد لجأ الكاتب إلى مزج الواقع بالرمز وحول إحدى مفردات الواقع إلى «وحش» يبعث بطلاقة الفعل الدرامى للقصة حقا ، ولكن فى مقابل ذلك تعجز اللغة القصصية عن التواء مع هذا الفعل ، بسبب سيطرة أسلوب السجل التاريخي/السردى عليها⁽⁶⁾ .

ومن القصص ذات الصلة بتوظيف الميثولوجيا قصة (هطيل والعفري) لمحمد حسن الحري المنشورة فى مجموعته الأولى

السابقة نجده قائما في تقطيع الكاتب لنظام الحدث ، وتقسيمه على مستوى الزمن بحيث جعله يتعرج بين مقطع متصل بمقاومة الناس لرائحة الموت المنتشرة في خيمة « مريش » ، وأسئلتهم الحميمية عن مصيره ، ومقطع آخر يتصل بحياة « مريش » ومقاومته للفقر والاعتراب . ويستمر هذا التنقل على مستوى الزمن والسرد لدرجة أنه يتجاوز عامين في زمن الفعل القصصي . حتى يأتى المقطع الأخير ، فتتحول فيه سيرة « مريش » إلى حكاية تجري على جميع الألسنة تداولاً ورواية . وهذا تحول حيوي في بنية القصة ؛ فهو - من جهة - يعمق دلالة المفارقة لأنه يظهر تجرد هوية « مريش » في الأرض والذاكرة الشعبية . ومن جهة أخرى يظهر سطوة القانون الذى حال بين « مريش » وأحلامه في زراعة الباطنة . ولا يقف هذا التحول عند حد هذا التأثير على معنى القصة ورؤيتها . بل إنه ، وعلى مستوى الطاقة الدرامية ، يضيف حول شخصية « مريش » قسمات أسطورية مدهشة ، ومثيرة لأسئلة متصلة ، تنغمر بها القصة حتى الحافة (٦) .

ولا تقل تجربة مريم جمعة فرج عن التجارب السابقة في محاولاتها الرامية إلى بحث الطاقة الدرامية من الميثولوجيا . بل إنها تكاد تكون أكثر كاتبات القصة في الإمارات انجذاباً نحو توظيف هذه الطاقة بعد سلمى مطر سيف .

ويعتمد أسلوب هذه الكاتبة على نفس منهج عبد الحميد أحمد الذى زأوج الواقع بالميثولوجيا وصولاً إلى كشف جلدة الواقع ، ونقد ما ترسّف به من قوانين ومثل ظلت تنتكس بالأحلام والرؤى والتطلعات على مدى زمن طويل لم تنقطع فيه شخصيات الواقع عن دفع نفسها بمبررات الميثولوجيا (يمكن ملاحظة أن أبطال قصص هذه الكاتبة يواجهون عزلة حتمية دائمة بسبب تقدم العمر) . ويتفق هذا التوجه مع قصصى عبد الحميد أحمد في الانتهاء إلى أسئلة مباشرة تستهدف ضرب الواقع وإيقاظ هدأته . ففي قصصى (ضوء) و (زقوب) يتكرر سؤال واحد : متى الشئون ... ؟

ويمثل هذا السؤال يواجه « عبد الله » و « بدرية » عزلة الواقع عن حياتهما ، تماماً مثلما فعل عبد الحميد أحمد في قصته « البیدار » حين أشار المفارقة الاجتماعية المؤلمة بين تحول

لدرجة تصل إلى مستوى التنعيط ، وخاصة حين انتهى الكاتب بالفعلين نحو مصير واحد ؛ وذلك عندما نقل صور الاضطهاد والفقر إلى النخلة ؛ فسقطت هائمة مثلما سقط سالم وسقطت سلمى (٥) .

وتكرر إشارات عبد الحميد أحمد للنخلة بمستواها الرمزي التابع من وجودها الميثولوجي في الذاكرة . لكن يظل انتشار هذه الإشارات ، وخاصة في المجموعة الأولى ، لا يتجاوز حدود اللغة التعبيرية التى يستخدمها لتعميق أحداث غير مرتبطة عضواً بالميثولوجيا الدائرة حول النخلة أو البحر . لكنه حين يكتب قصة (البیدار) المنشورة في مجموعته الثانية يصبح أكثر نصجاً ؛ فقد استطاع فى هذه القصة أن يقيم علاقة ميثولوجية غامضة بين « مريش » و « النخيل » التى يعمل على تلفيحها وتأييدها في كل موسم .

لقد صور الكاتب « مريش » من خلال مفارقة اجتماعية مؤسفة . فهو - من جهة - يرسم تلك الشخصية بتفاصيل واقعية تكشف عن يؤسه ، وفقره ، ومعاناته من وراء الحاجة الملحة لأوراق رسمية يثبت بها هويته . لقد عاش ثلاثين سنة في الإمارات ولكنه غير قادر على العمل ، لعدم حصوله على جواز سفر ، ويقرر العودة إلى « الباطنة » في عمان ، لكن يمنع من ذلك بسبب الهوية . وهكذا يموت مفرداً في خيمة دون أن يرى أهله .

ومن جهة أخرى نجد صورة « مريش » راسخة الجذور في ذاكرة الناس فكل ؛ البيوت تعرف حكاياته ، لأنه يدخلها ليؤبر نخيلها ، متسلقاً إلى قممها أمام الأطفال . وعلى هذا النحو فالجميع ينغمس بفعله ، ومظهره الرث ، يحمّلون أسئلته في أعماقهم .. لماذا لا يتزوج ؟ لماذا لا يعمل ؟ .. لماذا لا يذهب إلى أهله في عمان ؟ .. إلخ . ولاشك أن المفارقة في هذه القصة تشب خطوطها من صورة اغتراب « مريش » في مجتمع عاش فيه متجزراً مع النخيل . وصورة اندماجه المتصل بذاكرة الناس وبالنخيل والبيوت وأسئلة الأطفال .

ويكشف هذا التقابل الكثير من الجوانب المتصلة بمبنى قصة (البیدار) واتجاه الرؤية فيها . وأهم مظهر لعلاقة التقابل

« مريش » إلى حكاية مرتبطة بميثولوجيا الحيلة ، في مقابل تنكر الواقع له ، باستلاب هويته وانتمائه إلى الوطن .

يبد أن مريم جمعة فرج تلعب بعيدا عن عبد الحميد أحمد حين تجعل بعض أبطالها رجالا ونساء يعايشون البؤس الاجتماعي -عائشة- تاريخية غير منقطعة ، بمعنى أن شخصياتها تتميز بذاكرة لا تسترجع من زمن الميثولوجيا إلا ما يشكل امتدادا لأوجاعها ، أو يؤثر وقودا لما ترتب به من هزلة محزنة ومصير مظلوم . ففي قصة «شنتق» نرى هائلة يتسم ظاهرها بكثير من التعقيد ، والكثافة القصصية الموفلة في الاقتضاب . كما يهمل هذه الكثافة ضعف ظاهر في الأدوات التعبيرية على مستوى اللغة ، والتصوير . ومع ذلك فإن الكتابة تغلف هذه الكثافة بمحاولة جادة ، ومتميزة في توظيف الميثولوجيا . فقد دمج بين ملكة الجن الأسطورية ، وملكة الواقع التي انعدمت فيها المساواة والحرية ، وجعلت لحمة الاتصال والتمازج متمثلة في غالب افتقاده بعد أن شق ، فتوسل أهله وأتباعه بملكة الجن ، فوجدوا فيها غالبا آخر وهو أبو ذر « الغفاري » الذي يطارده الحليقة مشهرا عليه سيفه .

وفي قصة (ثقوب) تخلق الكتابة بواسطة بعض رموز الميثولوجيا -مصريا- مظهرا لأب « عبد الله » يذكركنا بأبطال الحكايات الشعبية . فهي تدفع هذا الأب إلى مصيره دفعا حقيقيا ، إذ تقرر له منذ البداية الدوران بين ثلاثة رموز تربطه بالحياة ، وهي : النخلة والمطر والناس ، وتمثل سيرة حياته في علاقته بها . ولكي تجسد الكتابة هذا المعنى بدأت القصة - كما تبدأ الميثولوجيا - بالنبوءة الموحية بأن سقوط أحد الثلاثة نبوءة بسقوطه الحتمي :

« فظهر الحياة لعبد الله من خلال ثقوب . في الثقب الأول نخلة ، في الثقب الثاني ناس ، وفي الثقب الثالث مطر ... » (٧) .

وعلى القصة بعد ذلك على نحو سابقها في تكثيف نظام الأحداث والاقتضاب بها إلى حد الإجماع . ونذكر مع تقدم صيغة المبرد -مرزعا على أكثر من زمن ، وأكثر من موقف - أن النخلة قد أصبحت عجوزا شعثاء بعد أن انقطع عنها المطر ،

وأصبحت نخرة سوداء تلف عروقتها قطع الطين اليابسة . ثم تسقط هذه النخلة وسط يقين الجميع بأنها مثل البشر تنتنس من رأسها . ويحتشد يدا الجميع في السؤال عن المطر ، ويتهجد المسجد بالأدعية والصلاة ، فتعتلى الدنيا المطر ، ويقول الأب إن الدنيا حضت بكل شيء ، ويقرر بناء نصف الفناء ، ولكن نزول المطر يفجر في داخله نداء عميقا نحو النخيل ، فصار يبحث عنها كالمجنون . أما الناس فقد أعلنوا قطيعتهم أيضا حين ردوا :

« أبوك مجنون ... » .

وتستمر الكتابة في انتزاع الطاقة القصصية من الاتجاه نفسه مع تنوع الرموز الميثولوجية في قصة «صالح المبارك» ، حيث نجد نموذجًا ميثولوجيا لشخصية العادل الذي سيهترن ظهوره بإعادة الخير والعدل إلى الدنيا . غابيل يعلم بالأولاد وسط معاناته بالوحدة والمرض الحثيث ، ويتنبأ له أحد الدراويش - وسط الإحساس بشور الدنيا - بمولد الابن الصالح ليرفع الألم عن الناس . يرتبط الحلم بالنبوءة فيمنحى البطل منتظرا تحقق نبوءة الدراويش ، لكنه يواجه زوجته «حمامة بنت عيد» تردد على مسمعه نبوءة أخرى :

« لا يولد في هذا الزمن صالحون ... » .

ومن هنا يطول به الانتظار الموقع بالمفارقة وآلام المرض إلى أن يموت معزولا لا يجد من يصل عليه .

ويمكن لنا بعد عرض المحاولات القصصية السابقة وتحليلها أن نحدد أهم ملامح توظيف الأسطورة على النحو التالي :

يرتبط التوظيف الأسطوري في قصص عبد الله صقر أحمد ، وعبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج بأهم القصص القصيرة المنشورة في مجموعاتهم القصصية وأكثرها نضجا ، وخاصة من ناحية استيعابها للطاقة الدرامية في القص ، وانغماسها بكثافة تعبيرية لا تصدر من مجرد تحميل المفردات صورا ودلالات وإنما تصدر من عمق التركيب في المبنى القصصي .

وهو ما يمكن ملاحظته بقوة في قصص : (الزوبعة)، (قالبت النخلة-للبحر)، (ليدار)، (شنتق ثقوب)، (صالح المبارك).

وقبل تحليل هذه التجليات الثلاثة في قصص سلمى مطر سيف لا بد لنا من كشف بعض الملاحظات العامة التي لا تتناول نصا قصصيا محددًا ، بقدر ما تتناول التوجه العام في مجموعة الكاتبة ، وخاصة فيما يتصل بتشكيل الرؤية الإبداعية/ الإنسانية لديها . ورغم أن ما سنأتى عليه من إشارات حول هذا التشكيل يصب في سياق تجليات الأسطورة ، فلن نسا نرى العناصر الأسطورية في تجربة هذه الكاتبة تتوزع - بسبب شدة التحامها بنظام القصة - بين مجريين :

الأول : مجرى عام يمكن ملاحظته أو تحليله في جميع قصص المجموعة دون استثناء ، لدرجة يمكن معها افتراض أن قصص (عشب) يمتزجها خط مشترك لا يفادها ، أو يفصل عن أجوائها .

الثاني : مجرى خاص يمكن ملاحظته وتحليله في كل قصة من قصص المجموعة بصورة مستقلة . وفي هذه الحالة يمكن بحث العناصر الأسطورية وفق التجليات الثلاثة التي أشرنا إليها سابقا . والتي سنكتشف خلالها درجة فاعلية تلك العناصر في تشكيل العالم القصصى عند الكاتبة .

ومن هنا كان لا بد من التوقف مع إشارات الأسطورة في المجرى الذى تداب تجربة الكاتبة على تفجيره قصصيا من منابع الميثولوجيا ، وهو مجرى المرأة . ذلك أن جميع قصص مجموعة (عشب) تلقى على وجود شخصية المرأة ليس بحسبانها جنسا مقابل للرجل كما قد يتوهم ، وإنما بحسبانها شخصية أسطورية تراث نموذجها الإنساني من الميثولوجيا القديمة ، بما ترمز إليه من جمال ، أو فداء أو بطل ، أو أمومة ، أو عاطفة ، أو خلق ، أو ميلاد ، أو غريزة ، أو ثأر ، إلخ . . وذلك بما صاغته الأساطير الأولى .

ويجد هذا النموذج الموروث (المرأة) الذى ستوظفه سلمى مطر سيف باستقلال خاص أرضية خصبة في الميثولوجيا . فقد لعبت المرأة دورا جوهريا في الحياة الاجتماعية والاقتصادية منذ التحولات الأولى في التاريخ الإنساني . وتكشف الدراسات في الميثولوجيا والأساطير حجم الصورة التى رسمها الوعى الجماعى للمرأة وخاصة في العصر البابولوني . كما أن هذه الصورة تلعب دورها المهم في تحديد التصورات الدينية والغيبية والأسطورية

- ينزع التوظيف الأسطوري في القصص السابقة إلى أسلوب الإسقاط غالبا . إنه يتجه من الأسطورة إلى الواقع ، دون أن يبلغ مرحلة التجريد . وهذا يشير إلى حقيقة هامة وهى أن من استوقفنا من الكتاب حتى الآن لا يزال مشدودا إلى الواقع مصدرا للطاقة القصصية أكثر من انشدها للأسطورة .

إن الأسطورة في المحاولات السابقة لم تحمر العالم القصصى من مطابقة الواقع الكلى . فجميع من أشرنا إليهم ينظر إلى التفاصيل المكونة لمركب الواقع بأهمية أولية تفوق أهمية النظر إلى صور الميثولوجيا ومفرداتها . وكأن أجواء الأسطورة مجرد نزوع ذاتي لدى الكاتب يتخذ وسيلة لتعميق مجرى القصة . ولعل هذا يفسر سطوة منيج نقد الواقع (الواقعية النقدية) في جميع القصص التى عرضنا لها .

- حققت القصص السابقة إشباعا ظاهرا لحواص السرد ، والتصوير ، والاستخدامات الزمن ، والضمائر ؛ فحلت بتنوع نسبي في تجسيد مثل هذه العناصر ، وخاصة عند مريم جمة فرج ، وعبد الله صقر ، ورغم ما يعانيه كل منهما في كثير من الأحيان من أوجه القصور ، أو العجز في إخراج الصور الذهنية الشعرية بواسطة لغة لا يعترتها الاضطراب والقلق .

تجليات الأسطورة

في تجربة سلمى مطر سيف

بعد تحليلنا واستخلاصنا السابقين لأهم ملامح توظيف الأسطورة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية نتقل إلى تحليل نموذج مغاير ، لم يشغل - أساسا - بشىء مثلما انشغل بتعبئة أجواء الأسطورة . وهو نموذج تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف في مجموعتها القصصية (عشب) . وانطلاقا مما سبق الإشارة إليه في مقدمة الدراسة ، فإننا سنبحث في توظيف الأسطورة عند هذه الكاتبة من خلال ثلاثة تجليات أساسية ، نرى أنها بمثابة الطاقة القصصية الشاملة التى تشكل الأسطورة من خلالها مصدرا لخصوصية الإبداع في القصة القصيرة . ويمكن لنا أن نحدد هذه التجليات فيما يلي :

- | | |
|------------------|-------------------------|
| التسجيل الأول : | طاقة القصة لا تتوقف . |
| التسجيل الثانى : | زمن القصة لا يطابق . |
| التسجيل الثالث : | التشابك والإسقاط العكسى |

والأولى ، حيث كانت المرأة بالنسبة لإنسان العصر الباليوي موضوع حب وروبة ، وموضع خوف وروبة في آن معا . فمن جسدها تنشأ حياة جديدة . ومن صدرها ينبع حليب الحياة ، ودورتها الشهرية المنتظمة في ثمانية أو تسعة وعشرين يوما تتبع دورة القمر ، وخصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعة التي تهب العشب معاشا لقطبان الصيد وثمار الشجر غذاء للبشر . وعندما تعلم الإنسان الزراعة ، وجد في الأرض صنوا للمرأة . لقد كانت المرأة سرا أصغر مرتبطا بـ أكبر ، سر كامن خلف كل التبدلات في الطبيعة والأكوان^(٨) .

ولكن حين يزغ عصر الكتابة ، وظهرت المدن بتنظيماتها المختلفة تحولت تلك الصورة عبر انتقال السلطة إلى الرجل . ونشأ نظام مركزي على أنقاض النظام الزراعي . وهنا ظهر الآلهة الذكور ، وانحلت مكانة الأم الكبرى ، لكنها بقيت في ضمير الجماعة .

وتحفل أساطير الأمم بأساء الآلهة الأنثى . ففي سومر « إنانا » إلهة الطبيعة والخصب . وفي بابل « ننخرساخ » (الأم) و « عشتار » المقاتلة لأنانا . وفي مصر « نوت » و « إيزيس » و « هاتور » . وفي اليونان « ديمتر » و « جيا » و « رحيا » و « أرميس » و « أفروديت » . وفي الجزيرة العربية « اللات » و « العزى » و « مناة » ، إلى آخر هذه الأساء التي لا يتسع المقام لمرضاها بالتفصيل .

وليس الإرث الأسطوري الذي ترمز إليه المرأة عند كاتبة (عشة) هو الذي يميز لنا النظر إلى بطلاتها من النساء على أنه ينحدرن من عالم أسطوري ، وإنما طبيعة التحول الذي سيطلق الأسطورة من عقال الواقع ، وسيجعل من أي بطة في قصص المجموعة تنتعق تدريجيا من الزمن بمفهومه الفيزيائي ، ومن التفاصيل بمفهوميها اليومي المتبدل ، لتتسرّب منها مجللة بالتجريد والكثافة والرمز .

إن المرأة في قصص سلمى مطر مفردة ميثولوجية مفرقة في الدلالة متوغلة في الرمز ، ولا يمكن لنا أن ننظر إليها (كمفردة) واقعية . بل إن تعامل أي نظر نقدي معها على مثل هذا النحو لن يقود إلا إلى تحليل تلك المفردة في سياق اجتماعي متبسط .

إلى رحها ، وفرا لا إراديا من توتراتها الهائلة دون أن يكون في ذلك إشارة إلى النكوص ، بمعنى أن تلك الاستجابة أولئك التزوج اللاإرادي لرمز الأنثى « الإلهة » ، والنساء المسكونات بالأرواح لا يعبر عن معاني النكوص « السلبى » وإنما يعبر عن رغبة في الاندماج بعالم أكثر حرية ورحابة وحديا . وسرى كيف أن الكثير من قصص الكاتبة تعبر بقوة عن الثورة على مفهوم السلطة بمعناها المطلق ، رغم أن حبكة هذه القصص تنسج عالما ميثولوجيا ترنو الكتابة للدخول في كهفه بلذة ، ونشوة ظاهرتين كما هو في قصة النشيد .

ولا يفصل هذا الواقع السيكو- اجتماعي عن الإجابة على الشئ الثاني من السؤال . ذلك أن اختيار رمز المرأة موصول بالرؤية العامة التي تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة/ الأسطورة . وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكدته نظرية التحليل النفسى من أن الأحلام هي بمثابة أساطير ، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسى التى أشرنا إليها تنزع بقصص سنسى مطر إلى مستوى الأحلام . ولا غرابة في ذلك ، فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه في التفسير كما هو معروف لدى الباحثين . خاصة بعد المعادلة التى أنجزتها نظرية التحليل النفسى بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكبوتة منذ مراحل الطفولة ، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلقها الخيال الجمعى .

ولا نريد أن نذهب بعيدا في هذا السياق السيكولوجي بحثا عن رؤية شاملة ، وتفسير نقدي جاهر لمجرى الميثولوجيا في قصص (عشية) ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة . وإنما يمكن أن يكون إشارة إلى إحدى الإمكانيات النقدية التى قد تنفع للمتلقى من جراء قراءة قصص (عشية) ؛ أعنى قراءتها من أجل تفسير الدوافع الذاتية (شخصية المدرع) وتحليل الخصائص النفسية في قصص الكاتبة . ولكن رغم ذلك فمثل هذه الإشارة تضعنا عند نقطة لها أهميتها في تشكيل الرؤية التى ستقف وراء التجليات الثلاثة . وهى أن صيغة التحول إلى الأسطورة تعبر غير مباشر عن معاني الخوف والتوتر والضياح أمام سطوة معاني السلطة والعزلة والهزيمة ، وسواء كانت قصص عشية انعكاسا لسطوة الكتب وسلطة التحريم منذ مراحل

عشية ، وستنتقل إليه روحها إشارة إلى استمرار المعنى الأسطوري الكامن في شخصية عشية .

وإذن فإن منهج الإسقاط حول شخصية المرأة عند سلمى مطر عكس منهج الإسقاط حول المعتقدات عند الكتاب الذين عرضنا لهم فيها مضى من هذه الدراسة ، ذلك أنه إسقاط عكسى لا ينطلق من الأسطوري إلى الواقعى ، أو يفجر الواقعى من الأسطوري ، وإنما يجعل الأسطورة تنسرب من الواقع ، وتتخلق من الميكانيزمات السيكلوجية المحققة في تفاصيله . وستكون مهمة سلمى مطر سيف أن ترينا الكيفية القصصية لمخطط التحول ، لدرجة أن مبنى القص وطاقته الجوهرية ستتركز عند نقطة تجسيد عملية التحول من الواقع إلى الأسطورة فقط ، ولا شئ غيرها .

وقد اقتضى هذا المنهج مقاربة أساسية عما سبق أن عرضنا له من تجارب القصة في الإمارات العربية . وستكشف ملامح هذه المقاربة فيما سياتى من تحليل التجليات الثلاثة . وخاصة على مستوى الاستقلال الميثولوجيا الواقع ، وانتزاعه دوما حاجة إلى الاستدعاء المباشر والمستمر بما يحفل به الواقع من معتقدات ميثولوجية كما فعل ذلك عبد الله صقر ومريم جمعة فرج مثلا . فقد كانا في حاجة إلى استدعاء ما تحتزنه الذاكرة من مفردات ميثولوجية مثل « أم رووى » و « الدراويش » وملكة الجن ، وما إلى ذلك من المعتقدات التى تتراعى عناصر منفصلة ، تمجها طلاقة القص فتستمد منها القوة ، وتخلق بواسطتها التوتر الدرامى .

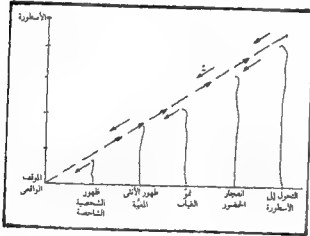
وحيث إن صيغة التحول إلى الأسطورة عند سلمى مطر لن تعتمد على إسقاط مفردات الميثولوجيا بوصفها عناصر جاهزة يراد منها شحذ الطاقة القصصية ، وإنما ستعتمد على عملية تحويلية تمتد تخذ حجم القص بأكمله ، والمجاهات صيغة السرد بأسرها . . أقول : حيث الأمر كذلك فإن سؤالا هاما يثور أمام اختيار مفردة المرأة أولا ، وأمام عملية التحويل من الواقع إلى الأسطورة ثانيا .

في الشئ الأول نرى أن اختيار ميثولوجيا المرأة يعبر عند سلمى مطر عن جملة من الدوافع السيكلوجية الاجتماعية . ذلك أن وراء نزع الرموز إلى « الأنثى » استجابة لنداء العودة

وتترأى لنا طاقة القص في مجموعة (عشبة) مثلة في ست وحدات تشكل نظاما متكاملًا لتسلسل الأحداث (القصة) .
كما تجسد الإمكانات التي تتمدد في حدودها تلك الطاقة . وهذه الوحدات هي :

- ١ - الموقف الواقعي .
- ٢ - الشخصية الشاخصة .
- ٣ - ظهور الأثنى المغيبة .
- ٤ - نحو الغياب .
- ٥ - انفجار الحضور .
- ٦ - التحول إلى الأسطورة .

ولا يعبر الترتيب المذكور للوحدات عن اتجاه تسلسل القص فقط ، وإنما يعبر بالدرجة الأولى عن تطوره وتناميه . بحيث لا يكاد يصل عند الوحدتين (٥) و (٦) ، الانفجار والحضور ثم التحول ، حتى تكون طاقة القص قد انطلقت إلى أقصى مداها ، وتوسعت دون توقفه وانعتقت ثم ثم عن نقطة البدء (١) /الموقف الواقعي ، لتخرج عن زمنه التاريخي ، وتدخل في زمن الميثولوجيا . ومن أجل ذلك يمكن لنا أن نتخيل خطأ ببائنا يجسد حبكة من هذا النوع في قصص (عشبة) بحيث يكون على النحو التالي :



وينطبق النموذج السابق على قصص المجموعة كلها كما ذكرنا ، مع تفاوت يسير في إحكام حلقات النموذج ، وتوثيق عراها بواسطة الخيال الأسطوري المتصغر في نهاية القصة . وربما كان من أهم وأدق قصص المجموعة من زاوية تدفق القص وانتمائه تدريجيا من قيود الواقع قصة (النشيد) . فهي تبدأ

بطفولة الكاتبة ، أو كانت انعكاسا من الذاكرة الموصولة بالرواسب الميثولوجية (بقايا المعتقدات وشطايا الأساطير في مجتمع الإمارات والخليج العربي) ، أو كانت انعكاسا لنظام الاستجابة للمقل الذي يؤكد عليه الأنثروبولوجيا وحدة بنائه على امتداد التاريخ البشري . . فإننا نرى قصص (عشبة) على أنها اتجاه قوى نحو منطق التجريد الميثولوجي يستهدف خلق معاني متكاملة بواسطة الرموز والتحويلات المكثفة التي تنتزع ردود فعل الخوف والتوتر والضياع في المجتمع .

وبرغم أن هذا الاتجاه ينطلق من عدم مطابقة الواقع كما سنرى ، فإن الرؤية التي حددنا مجراها العام تتسم بالمنطق والواقعية العميقة ؛ ذلك أنها لا تركز على دلالة التفاصيل الخارجية ، وإنما تبحث في تطور ميكانزمات الخوف والتوتر والضياع أمام السلطة والازلة والهزيمة ، لتربنا للمطلق الداخلي والخمسي لردود الفعل في هذا التقابل .

التجلى الأول :

طاقة القص لا تتوقف

يسيطر في قصص (عشبة) نموذج للقص يكاد يكون مضطربا فيها ، جيمادون استثناء . وبسببه تتدفق طاقة القص بعنفوية غير عادية ، وببساطة يستغرب المرء كيف يكون لها في نهاية الأمر تلك القدرة على خلق تحولات مضطربة نحو الأسطورة يظل المثلقي لها طوال القصة يتقمص دور « الآخر » (الشخصية الثانية بعد البطلة) شاخصا يبصره لانفجار المعاني والرموز .

وبغض النظر عن التعادل بين صفتي النموذج والاضطراب اللتين ينتظم وفقها أسلوب القص في مجموعة (عشبة) من جهة ، وأسلوب القص في الأساطير من جهة ثانية ، فإن تحليل « النموذج » أو توصيفه كغلي بأن يعود بنا إلى البدء الذي نظرنا فيه إلى أن خاصية التوظيف الأسطوري تشبكت بفعل الإبداع الفني في القصة القصيرة ، سواء وقع ذلك في وعي الكاتب أو في لاوعيه .

« - إنها امرأة خبيثة ، لا تملك رشداً . . وكانت تخرج عارية في الطرقات » .

وتتسلل إجابات الجدل والأم في وحدات صغيرة من نظام القصة ، لكنها لا تتوالى دفعة واحدة مستخرجة ما تخلفه من إضمار وتقاطع ، وإنما تترايب جزئيات صغيرة تتدفق في منطقة الوحدتين الأساسيتين وهما : ظهور الأنثى الغبية ونمو الغياب .

وتعمل حركة السؤال الذي ينمو في صدر الابنة ، وإجابات المنع والتغيب التي تنفر من صدر الجدل على تحريك طاقة القصة . واستفزاج غيلة التلقي ، وندائه للاندماج في موقف الشخصية الشاخصة (الابنة) . ومن أدق مظاهر هذا النداء ما يتخذ اتجاه السرد في القصة من تشخيص يثير التعاطف الكامل مع « دهم » والانجذاب لمعرفة سرها ، والاستغراب فيها يحيطها من غموض ، ودهشة ، وما تمارسه من طفوس وعزلة ومن الفقرات التي تتدفق بهذا النداء :

« . . كانت جميلة إلى درجة يحمى المرء أن يعطيل النظر إليها ، لها تكوين جسدي جبار كأنه تكوين آلهة أسطورية . . . أسرة كما تأسر الفاصلة الإنسان المقموع . . كفضا واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، رأسها يشبه تكوين رأس بحامة بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر . . » (٩) .

وتغمض مثل هذه الفقرات ، وغيرها مما يتصل بشرح أشكال نمو الغياب في صدر البنت وتأجيج السؤال ، والرغبة في معرفة سر هذه المرأة المعزولة بسلطة الجدل . . أقول : تغمض فقرات السرد متخللة الأسئلة والأجوبة الكاذبة إلى أن تترك الابنة سيرة هذه المرأة . ومن ثم ينفجر حضور « دهم » أمامنا وأمام الشخصية الشاخصة (انفجار الحضور - ») .

وينعكس حضور « دهم » في صور السرد ولغته . فحين اقتربت الابنة من حضورها الصامت جاءت إليها « رائحة منبعثة منها كأنها رائحة نخلة » ، ومنذ أن يبدو حضورها تكتله يتسرب إلينا الحضور الشامل لشخصية « دهم » . ويستمر اقتران وجودها بوجود العناصر الأبدية ، ذات الصلة بالمرور الميثولوجي ، كالنخلة ، ورائحة التراب ، والقمر والليل ،

يزموقف واقعي) وهو موقف سلطة « الجدل » ، رب الأسرة التقليدية (الأبوية) ومثل السلطة فيها ؛ فقد منع ابنته من زيارة امرأة اسمها « دهم » يدعى أنها سوداء ، ملعونة . ويتفق هذا المنع مع سياق التقابل الذي أشرنا إليه من قبل ؛ لأن الكاتبة تطرح معنى السلطة على أنه أكبر مشيرات الخوف والتوتر والضيق . ومن هنا يبدأ نسج التوظيف الأسطوري في القصة ؛ إذ تبدأ (الشخصية الشاخصة - ٢) في الوضوح ، وهي شخصية البنت . ويستمر وجودها بالطبع في الوقت نفسه الذي يتجه القصة نحو الاندفاق التدريجي واستكمال جميع الوحدات . فلا تغمض القصة كثيراً حتى ندرك أن هناك (أنثى مغيبة - ٣) وهي « دهم » متهمة بأنها سوداء ، ملعونة ، عاهرة ، سكيرة مجنونة ، وأن لها عشرة أبناء سفاحين . ولا تثير هذه الأوصاف الغريبة لشخصية « دهم » إلا المزيد من الغياب (نمو الغياب - ٤) لدرجة يتحول منع الابنة من رؤية « دهم » لغزاً ينبغي معرفة أسبابه بالضرورة .

وهنا تنمو طاقة القصة ، وتتوتر حساسيتها بواسطة الإصرار على المنع (الجدل) في مقابل الإصرار على السؤال (البنت) . إن هذه الابنة لا تعجز سوءاً في شخصية « دهم » ولذا تستغرب من موقف الجدل الذي يكاد يفرسها غيظاً من زيارتها لها . ومن ثم يتكرر السؤال :

« أمي ما حكاية المرأة ؟ . . » ويصيح متعلدة ، ومتعاقبة مع الإجابات الكاذبة ، المانعة التي تصدر من الجدل ، أو من الأم . فمن إجابات الجدل :

« - سأذبحك كذابة الزريبة إن شاهدتك مرة أخرى مع تلك المرأة الملعونة »

« - أنت عاصية ملعونة ، ورأسك هذا سأسحقه . . نسألين عن هذه العاهرة » .

ومن إجابات الأم :

« - جدك يموت الذي يخالفه . لا تثيري حنقه بالمرأة » .

« - إن لهذه المرأة سمعة سيئة » .

« - لن يرحل جدك . . كفى عن المرأة » .

« - إن المرأة التي تهمل ليست سوى سكيرة عريضة » .

ويريق النجمة الذى تراه الابنة في عيونها ، والصحرَاء تحت مظلة الليل .. إلخ.

ثم تصاعد تلك الصور مع انفجار الحضور ، حيث لا تكتفى الكاتبة بمجرد المعادلة بينها وبين مفردات ذات أثر ميثولوجى ، وإنما بتلك الأثني المغيبة / المقهورة لأن تدخل مرحلة من التخریب والتجريد . وهى التى يتشكل منها انفجار الحضور تحولاً كلياً إلى الأسطورة (التحول - ٦) .

ولا يحدث هذا التحول أى استفزاز للمتلقي ، وإنما يشعره بلذة ، ونشوة كأنها لذة الاحتفاء بما هو رهيب ، ومدهش ، ودافئ ، إنها لذة العودة إلى رسم الأثني ورمزها الأموى الخالد ، الذى تقمصته الكاتبة في وجود الشخصية الشاخصة (الابنة) ودفعته بها - من ثم - نحو الانغماس بالتركيب الأسطوري لشخصية الأثني ، « دمة » في مقابل سلطة السلطة الأبوية .

وفي هذه المرحلة الأخيرة من تدفق طاقة القص لن نشعرنا الكاتبة بنهاية محددة للقصّة ، كما لن تفكك من الأخذ بضميرها لتمثل في وجود الشخصية الشاخصة لأن يذهب بعيداً مع صورة الأثني المغيبة « دمة » . فقد كشفت لنا عن معلومات مغرقة في العمق حول هذه الأثني ، ربما كان من أهمها تلك العلاقة الثأرية المتبادلة بين « دمة » و « الجلد » . (وهى علاقة موصولة بإثر ميثولوجى كما هو معروف) . فالأولى تترث قهراً بعيداً منذ سنة الجوع^(١٠) ، التى باع الناس فيها عبيدهم ، وخافت أم « دمة » من أن تباع فجبرت نفسها وجنت ، ومن هنا صممت « دمة » وحاصرت نفسها انتقاماً لأنها .

أما الجلد (المالك) فيجاهر بكراهيتها ، ولكنه أحد العشرة من الرجال الذين أنجبوا منها عشرة أبناء . إنه المسحور بجملها وقوتها ورهبتها . ولكنه مأخوذ بقهرها أيضاً ، فيندفع لإسقاط جنينها ، ويجلدها دون فائدة . وحين تنجب الطفل يذبحه انتقاماً . وعندئذ أصبحت « دمة » عاهرة تماماً كماهرات الأساطير ، تنام مع الرجال وتنجب منهم أطفالاً ، تنشدهم نشيداً رائعاً وسط الليل ، وتحث القمر ، ومع رائحة التراب ينطلق صوتها تجسداً لحالة المخاض .

وجميع التفاصيل السابقة إنما تهيء خصوصية القص للتحول نحو أجواء الأسطورة لأنها تفاصيل لا تخلو من رواسب الميثولوجيا. لكن مع ذلك فنحن نرى أن هذا التحول يبدأ منذ مشهد الليل الذى اقتحمته الابنة بصحة (الشاعر المجنون) . فليس هناك ما هو أبعد مضياً نحو الميثولوجيا من الاهتداء إلى « دمة » بواسطة هذا الشاعر الذى جعلته الكاتبة يستنبط ضميرها في معرفة أسرار الأثني المغيبة . وربما رمزت الكاتبة بهذا الشاعر للإلهام ، الذى سيأخذ بها للاحتفاء برحم الأثني . أو ربما رمزت به للقوة الروحية المتحررة من الناس والسلطة والتقاليد ، والتى ستجعلها قادرة على تمثيل منطق الاحتفاء بالأسطورة .

وأيا كان الأمر ، فإن التحول إلى الأسطورة في قصة النشيد لا يبدأ ببدايته الأسرة ، والمكتشف إلا منذ مشهد الليل . ويمكن لنا أن نمثل ذلك من خلال الفقرة التالية :

« ذات ليل ، اكتمل فيه القمر وصار بدرًا طُرُق مجنون على نافذتي بمصاه وأخرجني معه إلى بيت المرأة . يا لهول ما رأيت ، المرأة كانت في أوج جمالها وقوتها ، وجهها امتلأ بمزيج من الصلاة والسلام والألم القاسى . عيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحرَاء تحت مظلة الليل . وقد أشعلت نارا في وسط بيتها وهى لا تتوان أن تذكىها بقطع الخطب . . ألف . لروعة حركتها تقرب من النار ، أشبه بحركة راقص يزواج بين الفرح والحزن والكلمات والمعاني وبين الصمت والكلام »^(١١) .

إن أول مفردات الاحتفاء بمنطق التحول إلى الأسطورة هى الليل . فهى مفردة مستخدمها الكاتبة مرات عدّة ، ربما كان أوقع استخداماتها ما نراه في الفقرة السابقة ، وفي فقرات أخرى من قصة (بحران نشوان) التى سيأتى ذكرها . بيد أنها هنا أوضح تأثيراً في صياغة التحول إلى الأسطورة ، لأن الليل سيذكر برحم الأثني الخالدة ، أما القمر / البدر فله منزلة خاصة في الأساطير والميثولوجيا كما هو معروف . بل إن له علاقة قوية بدور الأثني . فقد شخصه القدماء آلهة ، أو ربّة إلهة مثل « سيليني » عند الإغريق ، و« لونا » و« ديانا » عند الرومان ، و« سوما » عند الهنود . ولاكتمال القمر الذى يشير إليه النص السابق

الحبكة التقليدية ، وخاصة حين تبلغ القصة في أداء وحداتها الثلاث الأخيرة (نحو الغياب + انفجار الحضور + التحول) . ففي هذه المرحلة التي تستغرق ثلثي القصة تتمولى لدى الكاتبة عناصر قصصية تعادل عناصر القصة في الأساطير ، كالنضاد بين الحضور والغياب ، والسؤال عن لغز محير ، والبحث عن طريق يهذى إلى شخصية غائبة قهراً ، والاهتداء إلى شخصية مساعدة (الشاعر المجنون) ، والاكتشاف لرهبة المشروع ، الغيب ، والانتفاء عند نقطة موعلة في القسوة ، ونحو ذلك من العناصر التي لم تغلق دائرة الطاقة القصصية كما يحدث عادة في الحبكة التقليدية ، وإنما أطلعتها نحو نقطة أكثر توتراً ، وخاصة عندما توقفت القصة عند مشهد الجدل الذي راح يضرب ابنته في الحائمة قائلاً :

« سأجلدها إلى أن تخرج الروح الغريبة منها .. إنها ممسومة .. » ، ص ٥٦ .

ويتطابق النموذج الذي قمنا بتحليله في قصة الشيد مع سائر قصص مجموعة (عشية) . ففي قصة (الزهرة) يمثل الموقف الواقعي في أحد فصول نحو الأمية حين تلتقي المعلمة الشابة مع الرجال لتعلمهم من أجل تغيير أوضاعهم الاجتماعية . ويتضح وجود الشخصية الشاخصة منذ بداية تشكيل الموقف السابق لتمثل في شخصية خلفان . أما الأنثى المغيبة فتتمثل في هذه القصة رمزا من ناحية ، ومعادلا للرمز من ناحية ثانية . أو العكس ، مثالا ورمزا . ففي الأول تكون الزهرة رمزا مجردا لسياق متصل بين المعاني والقيم المغيبة في واقع الشخصية الشاخصة ، (خلفان) . وفي الثاني تكون جزءا من شخصية المعلمة . فقد تراعت هذه المعلمة لخلفان صورة أخرى من الزهرة ، وروحها ، بل ومثالا حميا لسياق الاحتماء بها .

وحيث تدق القصة باهتمام خاص ومتواتر عند فكرة بحث خلفان الدائب واللافت عن زهرة يقدمها للمعلمة . يكون معنى ذلك التأكيد على أن الزهرة هي جانب الغياب في القصة . ولذا يتحرك اتجاه القصة إليها بالتحديد تجسيدا لوحدة نحو الغياب . أما حين يتجاوز خلفان حياته اليومية / الطبيعية بحثا

علاقة بغريزة « الأنثى المغيبة » تماما ، كما أن له علاقة في الميتولوجيا باكتمال الدورة الشهرية عند المرأة * .

وعنصر النص السابق مع مفردات أكثر إغراقا ، واتصالا بالميتولوجيا ، كالنجمة ، والصحراء ، والنار التي أشعلتها « دهم » وسط البيت ، والراقص الذي راحت تجسد حركته حول النار وهي تغلف بقطع الحطب .. كل ذلك إنما يجسد المشهد الموهول الذي ينقطع عن زمن الواقع التاريخي يدون شكل ، ويحيل هذه الأنثى المغيبة إلى معنى مجرد يقابل أعنى ما في الواقع من معاني وهو السلطة .

وينمو التحول السابق أسطوريا عندما صورت الكاتبة « دهم » أنثى تنتقي الرجال وتبقى مع أحدهم أياما فإذا تكور بطنها ، أقفلت خيمتها ، وانعزلت ، وتركت الرجل ييم حول الحيمة كالكلب . أما إذا جاء الوليد فإنها تملأ بالشيد الذي « يتغلغل في كل مكان ... في البيوت والسيك . ويتسرب إلى فؤاد كل فرد في البلدة » . وهكذا فإن الرجال يستقبلون الأطفال بكاء ، ويسترون ملامح وجوههم عن ملامح « دهم » التي تخلفت في الطفل .. بينها هي .. واقفة كشجرة يحتمسها الليل الموحش » .

إن هذه الطاقة التي ارتفعت بشخصية الأنثى المغيبة إلى مرتبة الأسطورة إنما هي تعبير عن كل قيم الخصوبة والعمل والحب والفداء والثأر والميلاد ، ونحوها مما يتجسد في رمز « الأنثى الإلهة » . وهي بهذه المشابة قوة هائلة يجتمى بها وتصطنع الشخصية الشاخصة الأسباب كلها للدخول في كهفها . وقد عبرت الكاتبة بالفعل عن عملية العودة إلى رحم الأنثى في المقطع الأخير من القصة حين قالت :

« اقتربت من « دهم » فشعرت باليدوار ، وبتكور في داخل يضرب في كل صوب من نفسى والتصقت مع المرأة .. وأنشدت .. » ص ٥٩ - المجموعة .

ويمكن لنا ملاحظة أن التحول إلى الأسطورة لا يعمل على شيء في هذه القصة مثلاً يعمل على الدفع بطاقة القصة نحو الاكتمال والانشال وفق نظام (حبكة) يصعب مقارنته مع نظام

أسطوري متصل ، يحتوى بمنطقه العقل لمواجهة توتر الوحدة والخوف والضياع .

وما يزيد من تفجر سياق أجواء الأسطورة في هذه القصة ، ويعمق مجرى القصص فيها امتلاؤها بمفردات ميثولوجية على غرار قصة (النشيد) ، كالبهر والليل والقمر والرقص والنخل والرماد والنار . بل إن فكرة خروج المرأة العارية من البحر لا تستنبطها الكاتبة من حالة النشوة والسكر ، وإنما من العلاقة بين القمر والبحر . فقد تراءت له استدارة القمر فتاة مولودة ، وحين خرجت المرأة بدت له في لون التراب النجومى .

ومضت طاقة القص بعد ذلك متدفقة بلا هوادة نحو الهاب وجود الشخصية الشائخة (الحارس) بخيال متراقص حول الأثنى المغيبة . لم تنقطع تسرباته ، ولم تتوقف من أجل شحذ أى عنصر يثيره عن الامتلاء بأجواء الأسطورة ، بل إن القصة لا تنتهى بإعلان شخية الحلم ، وسقوط الحارس عند ضرباته الموائية الفارغة للمرأة العارية ، وإنما تنتهى بتوقف الضربات ، والعودة ثانية لاستمرار التناسخ بين دخول الماء للمرأة أو حراسة البحر .

ويستمر هذا الشأن في بقية القصص . ففى قصة (ساعة وأعوذ) يظل الأب ينتظر ابنته المغيبة وهو في حالة بكاء وضحك . وهذه خاتمة كالبداية ، وذلك لأن الأثنى المغيبة (الابنة) تحولت إلى رمز لأشواق جميع أهالى البلدة للاحتماء بأثنى أسطورية واهبة تقيم العمل والحب والجمال والخصوبة .

وخلاصة القول - دون أن نستطرد في تحليل جميع نصوص المجموعة - يمكن الذهاب إلى أن الطاقة التى أعملتها سلمى مطر سيف في تحويل مفرداتها ورموزها إلى عناصر تتوحد مع صيغة اتجاه القص الأسطوري بما هو عليه من انفتاح ، ونحر ، وارتداد إلى المنطق المجرد ، واحتفاء برمى الأثنى / الأسطورة . . أقول إن طاقة كهذه تكشف عن نداء قوى للخروج من دوائر الخوف / السلطة ، والتوتر / العزلة ، والضياع / الهزيمة ، دون أن تقع في واقعية مباشرة ، أو تلجأ إلى وسائط غريبة يمكن لها أن تعطل طاقة القص أو توقف غوها .

عن الزهرة فهذا يعنى بداية انفجار حضور الزهرة رمزاً أسطورياً متوثباً ، سواء من أحلام خلفان التى تجعله يمسك بضفيرة زوجته فلما أنها زهرة ، أو من واقعه العادى ، حيث تمثلت له الأشياء كلها في هيئة الزهرة : عيناه ، العصافير ، الناس ، البحر ينثف زهوراً ، غطاء رأس زوجته ، الطعام .

أما التحول الكلى إلى المعنى الميثولوجى للزهرة فيبدأ حين يرتاد الصحراء بحثاً عن زهرة جديدة يقدمها للمعلمة . ففى هذه الصحراء يجد الزهرة التى تذكرنا بفينوس وزهرة الخلود عند البطل السورى « جلجاميش » ، حيث تصفها الكاتبة على النحو التالى :

« جميلة . . لم تقع عيناه في الحلم واليقظة . أضمض عينيه . وفتحها ، كانت ماثلة أمامه . زهرة تفرح بالدوائر اللونية التى غطت النحاس فصار أمواجاً باردة عاصرة . وكان خلفان ظلاً شافهاً مرتعشاً في البهجة الزهرية . نظر إليها كانت تتوهج بإشراق يسرق بقايا الدهشة من العيون ، تلتهم بأجراس شهيدة عسلى مطربة ، وهيفة كريق طفل ، تتلاعب مع الارتجافات الباردة . لنسيمها الخارج من ألوانها . . » (١٧)

- وحين ركض خلفان خلف هذه الزهرة وقطع مسافات الصحراء ، ومجم عليها بما أوى من قوة ، لم يقبض سوى على حفنة من تراب ، قدمها لمعلمته ثم وأصل التفكير في زهرة الغد .

وفى قصة (بهران نشوان) يتعكس الموقف الواقعى في شعور سلطان حارس البحر بالوحدة والصمت . تسكره النشوة ، فيتحول شخصية شائخة نحو أثنى مغيبة تخرج له من البحر لتذكرنا بحوريات البحر في الأساطير . ونظراً لسلطة الغياب الفادح للأثنى في شخصية الحارس فقد راح - في بداية الأمر - يقاوم خروج المرأة عارية من البحر ، ويتهددها بالقوانين . الأمر الذى يشير إلى غم الغياب . ولكن سرعان ما يتحول اتجاه القص نحو تفجير حضور هذه المرأة في ذاكرة الحارس ووجدانه . ومن ثم التحول نحو الاندماج معها في عالم

التجلى الثاني :

زمن القصة لا يطابق

ولكى نفهم الدور الذى يلعبه الاتحاد مع الأسطورة فى قصص سلس مطر سيف يمكن لنا أولاً أن نحدد جانباً أساسياً فى الفكر الأسطوري وهو الذى يتصل بمحاولات الإنسان الأول لحل الكثير من المعضلات بواسطة الاعتقاد بشائية العوامل المؤثرة فى خلق الكون أو الطبيعة ، وفى ميلاد الأحياء وموتها ، وفى الصراع بين القوى المختلفة ، الطبيعية والبشرية . وكان الاعتقاد بوجود عنصرين أو مبدئين هو الكفيل بتفسير ما يبهمه ذلك الإنسان ، أو الاهتداء إلى ما يبحث عنه من مساع نحو الخير والحسب والاكتمال والأمن والسعادة والخلود الخ . . . ويذهب بعض علماء الميثولوجيا الأساطير إلى أن الأساطير تعكس اجتماع الضدين فى الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته . . . العنصر المهم فى الأساطير هو السعى نحو السعادة الذى يجده المرء فيها : إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن فى الطبيعة ازدواجية وأن فى الإنسان ازدواجية وضدية لن يجد حلاً له فى حياته^(١٤) .

ويلعب الموثيف الثنائى فى الميثولوجيا دوراً واضحاً نراه فى التقابل المستمر بين الذكورة والأنوثة ، الإله والإلهة ، الليل والنهار ، الشمس والقمر ، الماء والنار ، الجنة والنار ، البر والبحر ، السماء والأرض ، العالم العلوى والعالم السفلى ، الموت والحياة ، الخير والشر ، الروح والجسد ، وغير ذلك من صور التقابل الثنائى التى تحفل بها الميثولوجيا حتى على مستوى تقسيم الأبطال والشخصيات إلى أخوين أو أختين أو زوجتين أو إلهين أو بطلين .

ونرى أن هذا التصور الميثولوجى هو الذى سيشكل عملية الاتحاد مع الأسطورة فى قصص (عشبة) . وعلى ضوء نموذج مبنى القصة عند الكاتبة الذى رسمناه خطه البيانى فيما سبق ، فإن الاتحاد مع زمن الميثولوجيا سيرتبط أساساً بالوحدات الثلاث الأخيرة (٤) و(٥) و(٦) ، وهى نحو الغياب وانفجار الحضور والتحول إلى الأسطورة . وسنحاول فيما سياتى تحليل الكيفية التى وظفت فيها سلمى مطر الزمن للجسم أو الزمن

يكتسب مفهوم الزمن فى مجموعة قصص (عشبة) خصائص أساسية تتعد عن مفهوم المطابقة المنطقية لمفهوم الزمن الواقعى . سواء المنظم وفق ترتيب كرونولوجى ثابت للأحداث ، أو المنظم وفق ترتيب تاريخى صادم لا تتقدم فيه مرحلة على أخرى بأى شكل من الأشكال . وما كان لقصص (عشبة) أن تنمق من هذين المفهومين التقليديين للزمن لولا منهج توظيف الأساطير ، والعناصر الميثولوجية ؛ ذلك أن للأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن ، والتى تغاير الاستخدام الواقعى الفيزيائى أو التاريخى . ففى الميثولوجيا لم يكن الزمن معروفاً على أنه أحداث متسلسلة ومتعاقبة كما لم يعرف لها سياق تاريخى محدد . وإنما يقوم الزمن الميثولوجى على فكرة التجسيم . بل إنه - كما يرى أرنست كاسرر - زمن « بيولوجى يراه البدايات سيقاً لمراحل حياتية متباينة الجوهر . فالظواهر الزمنية المتمثلة فى الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها . تعد دلائل على خطة حياتية ماثلة لخطة حياة الإنسان ، وكان الزمن يتجسم هنا فى إيقاع حياة الإنسان وحياة الطبيعة »^(١٥) .

وحيث إن الزمن البيولوجى لا يتصف بوجود حقيقى أو طبيعى ، بل إن له آثاراً تدل عليه ، وتحليلات تبدى فى الزمن الطبيعى ، كما تبدى فى مظاهر النمو لدى الإنسان والنبات والحيوان التى نظل عمولة وفق نظام داخل مولدها وتحركها وقيامها وموتها بوصفها أجساماً حية . أقول حيث إن هذا الزمن بهذه المثابة ، فإن من المنطقى أن تذهب الأسطورة بعيداً فى التأمل بواسطة مغامراتها انهشحة ، فى تحليل الأشياء ، واختيار الظواهر ، وحل المعضلات ، بحيث يمكن النظر إلى هذا الذهاب المجسم للزمن ضرباً من الخيال الفكرى غير المقيد .

وبناء على ذلك ، فإن أى تجربة قصصية تتوجه لتوظيف أبعاد هذا الزمن إنما ترتاد منهاجاً تجريبيياً ينمق بزمن القصة عن الواقع أولاً ، ويذهب به نحو نظر فكرى أكثر جوهرية من النظر الذى

البيولوجي إن جاز لنا التعبير عنه بذلك . والذي خلقت بواسطته زمنا متوترا بالخروج عن الواقع .

إن الأساس المنطقي لتوظيف الكتابة للزمن المجسم هو تحريك الشخصية الشاخصة في قصص (عشية) وفق مذهب الثنائية الذي تستمد سلمى مطر النزوع إليه من الميثولوجيا . وتجعله من ثم أرضية فكرية ، أو تأملية للاتحاد مع الأسطورة . ذلك أننا نلصق بوضوح في قصص (عشية) جميعها انقسام الشخصية إلى عالين يمكن أن نسميها بما نشاء من تسميات تنسجم مع وحدة « المورف الواقعي » الذي تشخص منه . ولكن نظل جميع الأساء أو المصطلحات أو المفردات الرمزية دالة على ثنائية أساسية بين واقع تتمثل فيه (الأنا) الواعية وحلم تشخص إليه ، وتتمثل فيه (الهو) (أنا) أخرى لها زمنها الخاص بها ، والذي يجسمها في صور ورموز وحركات مكثفة ، وبعيدة الدلالة لكنها مفسرة لكون كائنات سلمى مطر سيف جميعها تعيش الخوف من مصدر السلطة ، والتوتر من مصدر العزلة ، والضيق من مصدر الهزيمة .

في قصة (ساعة وأعود) نرى كيف تفسر الكتابة خوف الأب وتوتره وضياعه بواسطة القذف بالشخصية المغيبة وهي « الابنة » محمولة بمشاعر الخوف والتوتر والضيق . نفسها ، التي انفجرت في داخلها بعد السجن الطويل . ولكي نفهم هذا التفسير ينبغي أولاً تنحية مفهوم الزمن الواقعي عن القصة الذي أشرنا له من قبل ، وتطبيق مفهوم الزمن المجسم (الزمن الميثولوجي) . إذ بواسطة هذا النظر سيكون تذوق حالة الاتحاد والاندماج التي خلفتها الكتابة بين الزمن الواقعي للشخصية الشاخصة ، والذي يعادل الجزء الأول من الثنائية (الواقع) ، وزمن الشخصية للمغيبة ، والذي يعادل الحلم أو الزمن المجسم في هيئة فناء ذات علاقة قوية برمز الأثنى الإلهة ، الأثنى التي دأبت الكتابة تفقد شخصياتها الشاخصة للاحتواء بها .

إن التجسيم في هيئة الأثنى المغيبة هو الذي يحقق لقصة (ساعة وأعود) حساسيتها القصصية الجليدية ، وهو الذي يبلغ بمستوى القص درجة التلاحم مع منطق الميثولوجيا ، وهو الذي يسرب من القصة ضربا من الأحلام الشعرية السيرالية ،

ويحصل منها شكلا من أشكال التعامل العقل مع الواقع المهزوم .

ولكي نقدر كيفية تجسيم الزمن في رمز الأثنى سلاحظ أولا أن الكتابة لم تلغ الزمن التقليدي ثقلها ، بل إنها سبقت عليه جزئيا لتجسيم الجزء المقابل للحلم وهو الواقع . ولذا فنحن يمكن لنا أن نتبع بسهولة سياق هذا الزمن من خلال حركة ضمير الراوي عن الأب . أو حركة الزمن في اللغة التي يتحدث بها الراوي حول شخصية الأب بوصفه الشخصية الشاخصة في القصة ، ونحو ذلك في عبارة تبدأ بها القصة لتعزيز وجود زمن الحدث على المستوى الواقعي . إذ تقول الكتابة :

« يبكى في بلدنا أن رجلا حبس ابنته فلم تخرج إلا مرة واحدة ، قالت : ساعة وأعود . أبوها ينتظر أمام حافة الشارع ، ويبقى ساهرا الليل والنهار أحيانا يجلس وأحيانا يبكي .. » (١٥)

لكن حين نغشى القصة بوجداتها على نحو متدفق ، ويتجسم زمن الأثنى في مواقف متضاربة ، متناقضة ، وتندد الإبنة الغائبة في زمن الميثولوجيا . حينئذ ينتقل الحكى إلى النخيل دون أن يستمر مع الراوي . ففي نهاية القصة . . « حكى النخيل أن أبا في بلدنا حبس ابنته ، وقالت وهي مرتنة برائحة الحناء ساعة وأعود . . » (ص ٤٤) المجموعة .

ولا يمكن تفسير نسبة انتقال الحكى من الراوي إلى النخيل ، وهي مفردة ميثولوجية ، إلا بأن القصة قد تمكنت فيها بين الفقرة الأولى منها والفقرة الأخيرة من أن تصوغ زمنا يجسم الحلم بحرية يمكن لها أن تفرج الأب ، وتخرج أهالي البلدة من دوائر الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضيق من الهزيمة .

وبين الفقرتين المشار إليهما نرى كيف أشبعت الكتابة أولا « غور الغياب » بواسطة العودة إلى ضمير الراوي ، أو ضمير الأب متحدثا عن زمنه الواقعي بين فنية وأخرى ، معبرا خلال ذلك عن خوفه وتوتره وضياعه بعد غياب ابنته عنه ، وهي الشاعر التي يجسمها في عطش النخلة التي تركتها الابنة بعد أن تعودت على سقيها .

تظهر العلاقة بين وجود البنت الغريبة المغيبة بوصفها رمزاً أسطورياً ، وبين وجود الصيادين ، وإزدهار بيعهم وعملهم ، بل إن شهادة امرأة البلدة مستجسم هذه الأنثى جزءاً من أداة العمل والإنتاج . فقد مدت يدها للمشاركة في سحب الشبكة ، ثم « تناوفا وأثقل عليها قاع المركب » .

ويستمر الشهود في تجسيم مشاهد زمن الغياب الواقعي (ساعة) بصورة أشد كثافة وأكثر اختزالاً للحلم « أنا ، الأب ، فالشاب من البلدة . سبيلتي بها قبيل الغروب عند البحر ، وسيعشقه مخلوق لا يوجد مثله في البلدة . ثم ستراهي له بجسدها موجه بعيدة ، ووردة رطبة في طوفان الريح . وما إن تنتهي هذه الشهادة التي قرنت بين الأنثى والحب حتى تعود الكاتبة إلى الأب الذي لا يزال ي شخص للغياب في دائرة الزمن المحدد بالساعة . فنجده يجسم صورتها في أحد الطيور الجميلة وصوتها في صوت الطيور الملحقة حول النخلة ، وحزنها في النظر اليائس من النافذة .

وتأتى شهادة امرأة فقيرة من البلدة لتراها عارية الرأس والصدر ، وتسترها ثم لتفترق أسامها بفوضى من البركة التي جعلت إحدى البائعات الفقيرات حوثها تبع ما يكفى لمؤونة عام من القحط . ويراه تلميذ من البلدة فتجسم له شيئاً هاماً يجيشه في دفتره . وتراه عجوز في ظهر يوم حار . فتسكن معها في ظل جدار مسجد ، ويراه الموظفون فتتجسم جزءاً من ملفاتهم التي يقلون عليها ثم لا يلقونها بعد اختفائها عنهم .

وتقوم الصور السابقة لغياب وظهور الأنثى (الابنة الغائبة) بهتك جدار الواقع . الذي تمثل في هذه القصة سجناً تاريخياً طويلاً . حكى عنه الأب والنخل والناس . ومعنى السجن هنا لا ينطبق على حضور الأنثى . لأن الكاتبة لا تجسم زمناً ميثولوجياً لسجن المرأة « الواقعي » . وإنما ينطبق على حضور الرجل والمرأة . لأن القصة أتت على شهود الرجال والنساء والعجائز والاطفال ، وجعلتهم يسكنون في لحظات سريعة ما تجسمه الأنثى من دلالات الحلم / الأسطورة . مثل : العمل ، الإنتاج (الصيادون) الحب (الشاب) العلم (التلميذ) الحماية (العجوز) الأمانة (الموظفون) . وظلت القصة تختزل هذه التجسيمات في زمن ميثولوجي لا وجود له

وتشيع الكاتبة - من زاوية ثانية - « انفجار حضور الأنثى » بواسطة تجسيم زمن ميثولوجي لتلك الابنة ، ولدى جميع الشهود الذين تحدثوا عن رؤيتهم لها ، وفي أزمنة مختلفة أيضاً ، سيتداولها المحصلة النهائية استحالة جرياتها في زمن القصة ، لسبب بسيط يتصل بأن الكاتبة حددت في البداية كل ما جرى من غياب الابنة في ساعة واحدة من الزمن « كل هذا حدث في فترة زمنية لا تقل عن ساعة » ص (٣٧) .

ولا يمكن تفسير هذه الاستحالة إلا بمفهوم الزمن الميثولوجي الذي سيسجم لنا تلك الساعة الواحدة في سلسلة من الساعات والأيام والواقف المتضاربة التي يعبر عنها شهود البلدة ، الشهود الذين استطاعوا بشهادتهم أن يتعمصوا فعل البحث عن أنثى مفقودة ، وأن يصبحوا بسبب ذلك جزءاً متحققاً من زمن الأب . فالرجل من البلدة يراها في وقت متأخر من الليل (عند صلاة العشاء) فيبهه جمالها ، ويغاف عليها من نفسه . فقد كانت أمامه « مكحولة بلون الشمس الغاربة . . كانت عسلا أسمر . . ويعبر مشهد ظهور الابنة أمام هذا الرجل عن توتر العزلة عن الأب . لأن حضور ابنته هو حضور حلمه بالهجرة من ذلك التوتر . وسيعود التوتر إليه بمجرد أن ينتهي الرجل من شهادته ، إذ سيقاطع زمن الأب الذي هو جزء من زمن الساعة مع زمن رجل البلدة ، وسيعود الأب فجأة « قالت ساعة وأعود لاشك أنها ضللت الطريق . مسكينة فقط تعرف طريق قدميها حول النخلة . . » .

ثم ستراها امرأة من البلدة في الصباح ، وستناولها من كنفها قبل أن ترمي بنفسها في الشارع ، وستظل مع المرأة ، والصيادين حتى يبيعوا سمكهم . ويتبع أحدهم . وتختفى ، ثم ستخرج له في يوم آخر ، وستركب قاربه ، دون أن يراها . وسيفاجأ بها تشاركه في العمل ثم تختفى ، فيبحث عنها دون جدوى ، لكنه سيجد أثراً لارتطام جسم في الماء ، وتجمّع الأسماك حوله .

وتجسم هذه الشهادة مساحة أوسع في الحلم ، سواء بالنسبة للمرأة أو بالنسبة للأب . ففيها يطول الزمن إلى يومين ، وفيها

يولد الفعل السيكودرامى عند شخصية الابنة ، وهو الاحتناء بالقطة الأثى . والاعتقاد الميثولوجى بأن القط شيطان بنىء يسقوط المطر ، يجسم الكثير من الصور الميثولوجية فى هذه القصة ، وخاصة فى فقرات الملاص الخالص بين الابنة والقطة عندما تحاول حمايتها بتخفيتهما فى غرفة المطر ، استلهاما لما يعتقد الأطفال من أن المطر ينزل من غرفة مملوءة بالماء . ثم تتردد مفردة المطر ترددا ميثولوجيا عشرات المرات لتصب فى كل مرة عند معنى الاحتناء من السلطة القهرية ، المترتبة بالأثى المخيبة (القطة) .

وتستمر الجذور التى تربط القطة بالأسطورة فى العمل على تفجير حضورها بوصفها حلماً مجسماً فى سلسلة من الصور المتوالية ، إلى أن تحتمل هذه الصور مع ازدياد شعور الابنة بالخوف ، وتحول حركات القطة إلى سلوك يستفز وعيها . وحينئذ تقرر دفن القطط الصغار مع الزهرة فى حفرة واحدة . وعند هذا الموقف الأخير تثرى القصة بعملية تجسيم الزمن . ذلك أن دفن القطط المولودة فى التو يمثل جزءاً من الحلم بالعودة إلى رحم الأثى الإله . . والاحتناء بها . بل إنها تشخيص مباشر لعملية النكوص خوفاً من الواقع ، وتشخيص مباشر لعملية الاحتناء المتوتر بالتماهى ، وخاصة من خلال طقس دفن الزهرة الذى يشير إلى الإخصاب ، وطقس دفن القطط الذى يشير كما تشير الميثولوجيا إلى نمو المحصول^(١٦) .

لقد فسرت هذه القصة حجم اطوف من الواقع عند الابنة كما جسمت حجم عزلتها وتوتر علاقتها بالآخر . فأقامت التقابل الثنائى بينها وبين القطط الصغار ، وبين أمها والقطة الولود . ولم يستغرق الزمن الواقعى فى القصة ليلة مظلمة كسائر قصص عشية (التى تستغرق أحداثها فى رحم الليل . ومع ذلك فإن التجسيمات التى أشرنا إليها تطلق الإحساس اللاهائى بالزمن ، تماماً كما حدث فى ليل قصة النشيد) وقصة (بحران نشوان) .

ويبقى أن تشير إلى قوة إحساس الكاتبة بالواقع رغم منهجها التجسيمي للزمن . وتبدي قوة هذا الإحساس غالباً فى الإبقاء على طرفى التقابل بين الأسطورة والواقع بعضها فوق البعض ،

على مستوى الواقع الطبيعى كما لاحظنا . بيد أننا لا يمكن أن نفصل هذا الزمن عن وجود الشخصية الشاحصة (الأب) . إنه جزء لا ينفك عنها ، بل إنه الجزء الخاص بال (هو) فى هذه الشخصية . والذى ترسبت فيه النزوات البدائية والرغبات المكبوتة التى لم تستطع الحيلولة دون أن تجسم الشخصية الشاحصة طقس الأثى المغيبة فى داخلها .

ويتضح هنا أن الابنة ضد لمثال الواقع . وجزء مقابل له . وقد استمدت الكاتبة التصور الميثولوجى نفسه الذى يذهب إلى وجود صراع دائم بين طرفى الثنائية ، فجعلت تجسيم الأنا (للأب) للزمن ، يتقاطع مع تجسيم المحر (للأب) كاشفة بذلك عن توق شعرى مكثف لحلم الشخصية الشاحصة (الأب) بالمعنى المطلق للحرية . فالأثى المغيبة التى اندمجت مع النخل والطيور وموج البحر والصيادين والعشاق وتلاميذ المدارس والعجائز وعمل الموظفين إنما هى تلك الحياة بأسرها وقد تحررت تماماً من الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياغ من الهزيمة .

ويتجه الزمن على نحو قريب جداً مما سبق تحليله فى قصة (لتعلم) ، وإن كان وجود الشخصية الشاحصة هنا أكثر التصافاً ، كما أن الأثى المغيبة أكثر التحاماً بالميثولوجيا . فالأولى ابنة شابة لا تستطيع التحدث بطلاقة أمام أمها لما تمارسه الأم من سلوك لا ينسجم مع طقس : العلاقة الوثيقة التى تربطها بالقطة . أما الثانية فهى قطة ولود (أثنى مغيبة يحكم قهر الأم لها) تقوم الابنة بإخفائها مع قرب ولادتها . ويمضى زمن « المواقف الواقعى » فى حدود اللحظات التى تشهد ولادة القطط الصغيرة . لكن - وفى السوق نفسها - يتجسم زمن بيولوجى آخر هو الذى تنطق فيه نزوة « الأنا » الشخصية الشاحصة (لتجسد حياة متحررة تقيم فيها البنت الشابة علاقات عميقة الجذور مع القطة .

وفى خطاب القصة من زاوية ذلك الزمن نرى فقرات طويلة تجسم فيها الكاتبة زمن وجود القطة بواسطة ما يرتبط به هذا الحيوان الأليف من ميثولوجيا مفردة . فالاعتقاد الشعبي بأن الآلهة أو الجن تقتص من كل من يؤذى القط ، أو يركله ،

من حدود العزلة ومن توترات الواقع وخاؤه . وذلك ليس بواسطة تصوير الزمن الواقعي للقصة ، وإنما بواسطة تجسيم الزمن بعناصر الميثولوجيا . وقد استطاعت الكاتبة عن طريق المفارقة بين الحرية بمفهومها العقلي والميثولوجيا بتزويجها البدائي الظاهر أن تقدم لنا صيفاً درامياً متجذرة في طبيعة الدهن العادي . وأن تكشف لنا عن حالات إنسانية يصعب التعبير عنها بوسيط القص التقليدي : حالات التناقض والتقصم والانقسام والثنائية والغياب والحضور والتحول ، ليس بوصفها حالات عارضة ، وإنما على أنها حالات واقعية ، ينعكس بها واقع حياتنا السيكلوجي خاصة تلك التي تنبع من فعل الاحتفاء من عزلة الواقع وهزيمته ومثاله المصطنع بزغرف الحياة اليومية المتبذلة .

إن فلسفة توظيف الزمن الميثولوجي عند سلمى مطر تنحصر في أن الإنسان لا يعيش زمنه الخاص به وإنما يعيش زمن الآخرين ، يتقمصه بقوة ويفعل به انفعالا حاداً يحيله إلى جزء حميم من تجربته الذاتية ، ثم لا تستطيع أي تجربة إنسانية أن تجسم قوة التقمص وضغط الانفعال مثلياً فتفعله تجربة الأسطورة .

التجلى الثالث :

التشابك والإسقاط العكسي

الأساس الذي يتركب منه التشابك والإسقاط العكسي في قصص التوظيف الأسطوري عند سلمى مطر هو سقوط أي شكل من أشكال التعارض بين الأسطورة والواقع . فالكاتبة لا تنصهر على الإطلاق بإمكان وجود أية أوهام بين هذين العالمين يمكن لها أن يسداً عليها الطريق أمام دفعها بطاقة القص للتغلب المتفرض في عناصر الميثولوجيا ، والتشبع بالخدس والدهشة في اكتشاف جذور الواقع ، أو أمام غوصها المستمر في عمليات تجسيم الزمن كما رأينا فيما مضى ، أو أمام نموذجها في نظام القص الذي تتحرك اتجاهاته صيفه نحو تحول أساسي إلى الأسطورة .

وكان الأسطورة جزءاً من التفكير العقلي للشخصية الشاحصة . وبدلنا على ذلك مشهد خاتمة القصة الذي نشخص فيه للصباح وبعد انقضاء سلسلة مشاهد الاحتفاء برهبة الليل وقد اجتمعت فيه مفردات الواقع والأسطورة في آن :

« في الصباح وجدت الأم ابنتها الشابة نائمة وهي تحتضن قطنتها الميتة . وتحت ظل شجرة غلوة وفي التراب تنام خمس قطط لحم باردة » (١٧) .

ولن نتطعم فكرة الاحتفاء بالظلام عن قصص سلمى مطر . فمن خلاله يظل الزمن مطلقاً يعاني شتى رموز الميثولوجيا ، وبواسطته تمزج « الواقع » عند نقطة محددة ، وتطلق الحلم منذ أن يبدأ لديها تسرب غياب شخصية الأنتى .

وسنلاحظ في قصة (غياب) أن الظلام يتجسم في مفردتين ميثولوجيتين هما البحر والموت اللذان ستلجأ إليهما الابنة حلاً لمعضلة بحثها عن السعادة . ستطلب الموت راضية ، وستدخل البحر كما تفعل بطلات الأساطير ، وسيعتقد الجميع أنها قد وجدت السعادة حقاً ، مقابلاً للعذاب الذي وجدته في صور الواقع . وبين طرفي العذاب والسعادة ، سيتحرك الزمن في باطن كل من الشخصية الشاحصة (الأم) والأنتى المغيبة (الابنة) مجسماً الغياب والحضور الميثولوجي لهذه الأنتى ، خاصة بعد أن عجز الواقع عن درء عذابها ، فصارت مسكونة بأرواح تهجس بحلمها في الاحتفاء بالظلام .

وقد جللت الكاتبة هجس الابنة برغبة عارمة في إشباع جميع الصور التي يستنبطها الهلاس بالميثولوجيا كما هو جين أوصلت الابنة أمها إلى مرحلة العجز عن تقديم السعادة بمعناها الميثولوجي ، بأن راحت تصنع تمثالاً أحلت فيه شعورها نفسه بالعذاب ، كما أحلت فيه عجزها نفسه عن الإنسك بالسعادة .

وتمثل الخلاصة النهائية لتوظيف الزمن الميثولوجي في قصص سلمى مطر في خلق مفارقة تقرب كثيراً من فلسفة السريالية ، قوامها التوق الشديد إلى الحرية والخروج الأبدي

القائم بين الأسطورة والواقع يجعلها تقيم منافذ في طبيعة مجازة الواقع واختراق حدود صورته اليومية . ونرى ذلك في التفاصيل التي تستلحها سيرة البطلة . إنها تزف إلى الزوج الأول فتجزع ، وتحصن منه بسكين حتى تتحين الهروب من صورته العارية ، وتلجأ إلى شجرة يتيمة لتبكي أمامها ، ثم تعود إلى اللعب مع الأطفال ، وحين أعيدت إلى الزوج رجعت بثياب هراء مخمقة . ثم تزوجت من الثاني فواجهت زوجا غريبا من الرجال ، يعلقها بالسقف ويعريها ، ويدور حولها كثور ويرقص منتشيا ، ثم يضربها بالسوط ، ويسجنها في غرفتها ، ويخرج إلى سمره . وجاء زوج غني ثالث ، وحملها إلى بلده ، وأسكنها قصرا مليئا بالجواري والخدم . وما إن أنجبت منه بنتا حتى تزوج بعدها بالثنتين ، فتركته . وتزوجت الرابع الذي أحب أن يأكلها فظل يأكل ويسمن حتى لم يعد قادرا على القيام ، وهربت منه . فكان الخامس زوجا قذرا يتاجر في المواشى فلم تحتمله ، ورجعت شبه مريضة ودخلت حالة الكآبة البشعة ، فبدت امرأة تسكنها الأرواح . إلى أن بلغت مرحلة الهلاسه وتجهيم العرس الأسطوري ، الذي حلفت فيه مصفقة بجناحين .

ولا مراه في أن تفاصيل زواج بطلة (العرس) تنطوي على استباق ظاهر لعناصر الميثولوجيا ، خاصة تلك التي صورت الأزواج على ما هم عليه من القسوة البالغة ، والسادية المتوحشة ، أو تلك التي أظهرت براءتها المفرطة ، وعزلتها المطلقة عن صورة الرجل ، أو تلك التي دفعت إلى تكرار التجربة الزوجية خمس مرات ليتكرر معها رد الفعل نفسه بالهروب والغياب . ولا يتبقى منهج الكتابة مع هذا الاستباق ، لأنه استباق قصدي يشير في تصوراتنا إلى أن الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة ملغية تماما .

وحيث نغشى أكثر في تحليل هاجس إلغاء الوهم ، وقامة التشابك المركب بين العالمين سنجد إشارات كثيرة لدى الكتابة في هذا السياق أبلغها تلك الفقرات التي تبدأ بها القصة ، كقولها :

« حمامة كانت من نساء البلدة اللواتي يلاحقهن سوء الطالع . امرأة لا تكاد تفارقها رائحة الرماد ، كطيور مغمضة الأجنية » (١٨) .

وقد سبقتنا الإشارة إلى أن ميكانزمات الإسقاط العكسي تنطلق باتجاه صيغ طاقة القص من الواقع إلى الأسطورة . ولعل نموذج القص عند الكتابة السلي حصرناه في ست خطوات متصاعدة (راجع النموذج) يوضح لنا الكيفية القصصية لذلك الإسقاط . ولن نقوم بإعادة تحليل النموذج نفسيا لهذه الكيفية في هذا الجزء من الدراسة وإنما سنقوم بتحليل خاصة الإسقاط في مجال صقل طاقة القص من ناحية ، وفي مجال التركيب المعقد لعالمى الواقع والأسطورة من ناحية ثانية ، وصولا إلى ما تشعب به عملية كهذه من رؤية تنأى بجميع الأوهام الفاصلة بين العالمين جانبيا .

إن أهم القصص التي يتشابه فيها العالمان بعمق شديد هي (التشيد) ، و(ساعة وأعود) ، و(بحران نشوان) ، و(الزهرة) ، و(العرس) ، و(هيام) وقد عرضنا لبعض هذه القصص ولذا سنحاول النظر فيها لم نعرض له فيها مضى .

سنرى في قصة (العرس) امتدادا لصورة الأنثى المسكونة بالأرواح ونفحات الألهة الأسطورية ، سواء في حالة تجسد زمنيا الظاهر الواقعي ، أو في حالة تجسد زمنيا الميثولوجي حين تبدو بالفعل مسكونة بروح تجعلها في نهاية القصة تحلق وتصفق بجناحين .

وأهم ما نلتقطه الكتابة من الواقع لنساء بطلة القصة « حمامة » هو أنها امرأة ذات حظ عاثر في الزواج تزوجت خمس مرات وفي كل مرة تخرج من بيت الزوجية مجللة بالخيبة . وكان من الممكن أن نفضي هذه الصلة الأولية بالواقع إلى بناء شخصية واقعية ، خاصة وأن الكتابة لم تظهر « الشخصية الشاخصة » مباشرة وإنما تقمصت بعدها في ضمير الراوي ، مما جعل للسرد النصصين سطوة خاصة في الدفع بتاريخ مسيرة البطلة ، وتقديم صورتها في حالة من الوقائع والمواقف التي تجعلها تدريجيا إلى عالم الأسطورة .

ورغم أن الكتابة قد درجت على أن تقيم التحول الكل للأسطورة في الربع أو الثلث الأخير من القصة كما في القصص التي عرضنا لها ، فإن مفهومها المكسرس في اتجاه إلغاء الوهم

ورقص الزوج الثاني ، والقصر الذي سكنت فيه مع الزوج الثالث ، والمطوع الذي قرأ عليها آيات القرآن ، والجنى الذي قيل بأنه سكتها ، والكئي ، والبخور ، والملح الذي استخدم لطرده الروح الشريرة عنها .

لقد شكلت هذه المفردات مع ثيمة حالات الزواج الخمس أرضاً لتشابك صور الفعل الدرامي ، وتبادل الإسقاط من مواقع متعددة ، فبواسطتها ظلت الكاتبة تستبقي التحول الكلي إلى الأسطورة ، مستعينة بوجودها في رواسب حياتنا الاجتماعية في الخليج والجزيرة العربية ، ويكونها عاملاً مهماً في توظيف لغة تنسجم مع أطروحة إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع . ذلك أن تلك المفردات والبيئات أفرقت لغة الكاتبة في كثافة تعبيرية لم تحل منها جميع فقرات القصة على الإطلاق . ليس من أجل إغراق المتلقي في الرمز والتكثيف الشعري ، وإنما من أجل التوازن مع علاقات التشابك بين عالمي الأسطورة والواقع .

إن اللغة التعبيرية التي تستخدمها سلمى مطر ليست من قبيل التوق المجرد إلى الشعر ، وإنما هي انعكاس لتأسيس فكري يلغى الوهم بين عالمين ، ويدمجهما في مجسم واحد وقد أثبتت تجارب كثير من كتاب القصة والرواية والمرحبة أن اللغة التعبيرية مظهر أساسي للحساسية الجديدة في مثل هذه الفنون ، وخاصة عندما تركز على رؤية تؤسس الاندماج والتشابك ، والإسقاط بين أكثر من واقع/حقيقة/عالم .

وسنلجأ إلى اقتطاع فقرة من قصة (العرس) تأخذنا بقوة نحو ما نذهب إليه ، وتدفع بنا إلى تحليل انفجار حضور الأني « حمامة » ، وتحولها الكلي إلى الأسطورة في خاتمة القصة . والفقرة تأتي في بداية وصف التحول ، وبعد أن انتهت من أزواجها الخمسة ، ويشت من جميع أساليب العلاج :

« طرقت الأبواب والنوافذ ، وعبرت الطرقات والمؤسسات إلى البحر . . حتى أيفظت فضول البلدة لتجري وراءها وسط دوائر لهاثها . في ذلك اليوم الذي

وتدفع الفقرة السابقة بحدس التحول إلى الأسطورة والاستباق في قبل معرفتنا لأي معلومات عن بطلتها ؛ فهي فقرة توصف « الشخصية المغيبة » بمفردات لا تغادرها عناصر الميثولوجيا . فالبطلة اسمها « حمامة » ، والحمامة في المعتقدات الشعبية رمز للوداعة والبراءة ، لدرجة أن الكثير من الشعوب تحرم صيدها .

وقد لاحظنا أن الكاتبة قد استخدمت هذا الاسم أكثر من مرة ، كما هو في قصة (قيس هوى) . كما استخدمه قصاصون آخرون مثل مريم جمعة فرج في بعض قصصها . ويعبر استخدام هذا الاسم عند سلمى مطر عن فكرة إزالة الوهم بين عالمي الأسطورة والواقع غير تعبير ؛ فهو من جهة اسم له دلالة الميثولوجية كما ذكرنا ، لكنه من جهة أخرى أحد الأسماء الشائعة في بيئة الإمارات العربية والخليج العربي ، وهذا يعني أن الكاتبة لم تصطنع مثل هذا الاسم لاصطناع رائحة الأسطورة . إنه وظيفة ، وجعلت منه إحدى الصور النفسية التي تحسم العلاقة بالواقع ، والعلاقة بالأسطورة في آن

إننا قد نجد أن صفة البراءة والوداعة تقترون بجميع الشخصيات المغيبة (الإناث) في قصص (عشة) . لكنها في قصة (العرس) تقترون وتلغيا بالفعل القصصي أكثر مما هو حادث في بقية القصص ، لسبب أساسي هو أن البراءة في شخصية « حمامة » هي التي ستؤدي إلى تكرار فعل الحرب من الأزواج الخمسة ، بما يفرضه عليها من عزلة وسلطة .

أما المفردات الأخرى في الفقرة السابقة فلا تقل في تأثيرها الميثولوجي وانجماها نحو الاستباق بهذا التأثير من أجل تعزيز الصلة بين عالمي الأسطورة والواقع . وهذه المفردات هي « سوء الطالع » و « رائحة الرماد » و « طيور مغمضة الأجنحة » . وسيستمر اثبات مثل هذه المفردات التي تشكل موتيفات تلعب من قاع الميثولوجيا كالشجرة البتية التي بكت « حمامة » أمامها ، والليل الذي زوجت فيه ، ثم أعيدت فيه ثانية إلى الزوج ، ثم فرغت إليه بعد نومها في النهار ، والنياب الحمرمرا التي عادت بها من الزوج الأول ، والشور أهائج ،

إشارة مباشرة تدل على جنون « حمامة » . وفوق هذا سجد نظاماً تخرجاً للمشهد ينتقل وفق خطوات تشير أحيانا ، وبقوة ، إلى فعل التحريض ضد الواقع المصطنع . كان تصف الكاتبة كيف تطرق « حمامة » الأبواب والمؤسسات لتوقظ فضول الأهل ، وليجروا وراء لهاثها ، أو أن تصف كيف أن حمامة اتصلت بالأهل وكان أجهزتها الحسية توزعت على كل فرد منهم .

إن انعكاس تجمل التشابك والتركيب الدرامي على ميكانزمات نموذج القص عند سلمى مطر شديد الخصوصية لسبب يتصل بمنهج الإسقاط ، وهو المنهج الذي اعتمد إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع ، وراح ينسقط شطايا الميثولوجيا ويتسلسل بها على مستوى نمو شخصية الأثنى والشخصية الشاخصة ، وصولاً إلى مزيد من التدفق لطاقة القص ، ومزيد من الخيال في تجسيم الزمن ، ومزيد من الكثافة التعبيرية في اتجاهات اللغة والصور .

ولا ينطبق المنهج السابق على قصة العرس فحسب . إنه ينطبق للخصوصية نفسها على قصص النشيد وساعة وأعود والزهرة وبحران ونشوان وهيام ؛ لأنها أنضج قصص المجموعة وأهمها . كما أنه ينطبق على بقية القصص مع تفاوت قليل في نضج الانعكاس المشار إليه فوق أرضية العلاقة المركبة بين الأسطورة والواقع ، دون أن يعنى ذلك تحلل الكاتبة عن منهجها ورؤيتها في مواجهة سلطة الواقع ، وغياب الحرية ، بواسطة نموذج المركب القصصي المشحون الذي اعتادت عليه طوال تجربتها القصصية^(٢٠) .

في قصة (هيام) تفصح الشخصية الشاخصة عن وجودها ، وتمثل في الأب . وأمام هذا الأب ينمو غياب ابنته . يموتها . لكنها تتحول إلى حلم يطوف عليه ، فتتجسم صور شئ من الهيام والحب والبراءة . وينقلب غياب الأثنى (الابنة) إلى حضور عميق يمازج بين وجود الابنة الواقعي ، ووجودها الميثولوجي ممثلاً في صور وعناصر تترقق في ذاكرته دون توقف .

وتوظف الكاتبة في قصة « جنهار » عناصر بسيطة ويومية ، تتمكن من إحالتها على عناصر مقابلة للميثولوجيا . إن الصمت

نهضت فيه حمامة كانت البلدة مليئة بصحو غريب ، السماء كانت صافية ، وكان حمام كثير يملأ في الأعلى ويسد منافذ السماء ، والبحر كان هادئاً ومليئاً بزبد أبيض ، ونخلات البلدة لم تكن تحمل ذرة غبار ، وحتى عيون أهل البلدة كانت متيقظة ، فعندما نهضت النساء من نومهن أثناهن شعور أن البلدة ستشهد عرساً^(٢١) .

ونرى أن الفقرة السابقة تدق بعنف على سخونة الإسقاط والتشابك الدرامي المركب في القصة . فالقارئ يصل إليها بعد سلسلة المفردات والبيئات الميثولوجية السابقة ، وقد تيقظت مشاعره وتهيأت أفكاره لقبول تحول سيتم بحرق الواقع فعلاً دون أن يسقط من نسجه ، أو أن يتحرر من منطق . ذلك أن الفعل الذي ستقبل عليه البطلة لا يخرج عن كونه ضرباً من خيال مجنون يدفع به الهلاس نحو ما هو غير متوقع استمراراً للقبول بمنطق التحول إلى مشهد العرس الأبيض في نهاية القصة . لكن الكاتبة لا تمنى ذلك على الإطلاق . فالقصة لا ترسم في خاتمتها عرساً أسطورياً يفنى فيه أهل البلدة جميعهم ، وترقص جميع النساء ، ويصطف الأطفال وغيل النخل متطاوعة مع العرس ، وتتحوّل حمامة إلى كائنة تشبه القطر تملأ حولها كائنات لا ملامح لها ، ويؤتى لها بحريس يبرد من ملابسه ، ويزف معها في عرس أبيض تملأ بسببه مصفقه بجنائين . . أقول إن الكاتبة لا ترسم مشهد العرس الأسطوري هذا لتقول إن : طلتها قد بلغت مرحلة الجنون والهلاس ، وإنما رسمت ذلك المشهد لتجسم الحلم بثورتها العنيفة المضادة للعزلة والسلطة والخوف .

قد يتراوح وجود احتمال الجنون فعلاً ، لكن ليس من أجل صياغة منطق السيكولوجي الخالص ، وإنما من أجل صياغة أكتلام ، وإلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع . ولعل المؤشرات الفصيحة الدالة على أن مشهد العرس تجسيم للحلم بالثورة على هزيمة الواقع ، وليس تجسيداً لحالة الجنون كثيرة نجدتها في الكيفية الميكانيكية التي جرى بها التخطيط للمشهد في خاتمة القصة ، بدءاً من الفقرة السابقة وانتهاءً بالتحليل .

وفي سياق هذا التخطيط سنرى كيف تبدأ اللغة التعبيرية في تقليل إفصاحها بالواقع اليومي ، كما سنرى حرصاً شديداً من الكاتبة على إفراغ جميع صورها وتجييساتها التعبيرية من أية

والخدم ، وتعدد الاحتمال .. الخ ، مما يشير إلى إدماج طاقة القص في فعل حرية الإبداع .

ثالثها : التركيب الدرامي المعقد بين الأسطورة والواقع بواسطة منهج الإسقاط العكسي الذي يرمي إلى إلغاء الوهم القائم بين العالمين ضمن مركب قصصي تتشابه فيه التجسيمات والصور ومستويات كثافة اللغة والرموز والرؤى

وانتهجت الدراسة نحو تحليل هذه التجليات في تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف ، وتوصلت إلى تحديد ملامح قدرتها وموهبتها في تمسيد تلك التجليات الثلاثة على نحو مباشر . ويمكن أن نحدد فيما يلي أهم المظاهر التي نجعل منها كاتبة متملكة حساسية جديدة مغايرة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات والخليج العربي :

● قدرة الكاتبة على خلق نموذج واضح لمركب قصصي مضطرب لا تتحرك صيغته وطاقته في قصة أو قصتين ، وإنما تتحرك بنضج ووعي في جميع ما كتبت من القصص القصيرة . وسواء كانت الكاتبة واعية لوجود مثل هذا المركب أو غير واعية فإن انبثاق النموذج في تجربتها جعل من الأسطورة مكوناً جوهرياً لمفهوم القص ، ومغذياً أساسياً لخيال الطاقة القصصية ، وهو ما لم نشهده تجربة قصصية أخرى في الإمارات العربية .

● برغم ما تعلق برؤيا الكاتبة من احتمالات مستمرة برمز الأثنى المغيبة في الأسطورة أو في الواقع فإنها لم تبعث روااسب هذه الرؤيا في صيغة صراع اجتماعي بين الرجل والمرأة . أو صراع بين المرأة والمجتمع ، وإنما اتخذت منها وسيلة لصياغة الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياح من الهزيمة .

● لا يمكن التفريق بين قوة إحساس الكاتبة بالواقع وقوة إحساسها بالأسطورة والميثولوجيا ، فهي تمتلك ناصية الإحساسين بعمق لا تنقصه الدقة . ويقف هذا التوازن المشدود ، المتوتر وراء توازن العناصر الأسطورية والعناصر الواقعية في مركبها القصصي . فكما نجد في قصصها مفردات وشخصيات وصوراً مفرقة في ميثولوجيتها نجد شخصيات ومواقف وأحداثاً ترتبط بنقطة الارتكاز في

المهيب لبطل القصة يقابل صمت الآلهة ، وزواجها من عشرة رجال يذكر بزواج الأثنى الآلهة (عشثار) ، وخلودها إلى التسبيح وقراءة القرآن وسط ثثرة النساء في بيتها يضاف عليها هالة روحانية صافية .

وأخيراً توظف الكاتبة الصدفة في خاتمة القصة - فقد وافقت بطلتها على زواج جديد ، وراحت تستعد لعرسها في الصباح ، لكن حين دخلت تعد القهوة اشتعلت فيها النار واحترقت .

وقد كفت الصدفة في قصة جنهار عن كونها صدفة ، وأصبحت جزءاً من المركب القصصي الذي يزيل الفاصل بين الأسطورة والواقع . فقد ركبت عنوان القصة من مفردتين ميثولوجيتين وهما الجنة والنار ، وفسرت ذلك بصدفة واقعية ظاهرة لا غير . ذلك لأنها حين وصفت استعداد بطلتها للعرس ، وصفتها وكأنها تستعد للذهاب إلى الجنة ؛ فقد صلت الفجر ، وقرأت القرآن ، وتدثت بالعود والمطور ، ولبست الثوب الأحمر المطرز ، وكحلت عينها . أما حين اشتعلت فيها النار فقد وصفت استسلامها وسكونها وهي تردد لا إله إلا الله محمد رسول الله ، ثم خرجت من الرماد رائحة البخور .

خلاصة :

لقد انطلقت دراستنا لتجربة التوظيف الأسطوري في القصة القصيرة من مقدمة نظرية تؤكد على خصوصية العلاقة بين القصة القصيرة والأسطورة ، ليس من واقع كون العناصر الأسطورية مجرد صور واستخدامات ثانوية طارئة ، وإنما من واقع كونها عناصر بنيائية ، تلعب دوراً كبيراً في تحديد الجوانب الإبداعية العميقة الغور في التجارب الحداثية للقصة القصيرة . وقد افترضت الدراسة من أجل بحث هذه الحساسية القصصية الجديدة أن المركب القصصي مصاغاً من عالمي الأسطورة والواقع يقود إلى مجموعة من التجليات القصصية حصراً أهمها في ثلاثة :

أولها : تدفق طاقة القص ، وبلوغه مرحلة يمكن لنظام الخبكة فيها أن يتحول إلى نظام النموذج .

ثانيها : عدم مطابقة زمن القص للواقع ، وتوقه لمفهوم الزمن الميثولوجي الذي لا تدرك أبعاده إلا بوسائل الخيال

إن هناك خطورة شديدة في استمرار ذلك النموذج على الوثيرة نفسها وعدم انقطاعه عن تجسيد الإحساس بالواقع والأسطورة في آن . وهناك خطورة أشد في الإلحاح على رمز الأثنى أو الاحتفاء بالأبدى بوجودها الميثولوجي ما لم يخلق ذلك من هراسة ، ومراجعة للطبيعة الإبداعية في هذا الرمز . كما أن هناك خطورة ثالثة في الإبقاء على حيلة شخص ذات الكاتبية بواسطة وجود « الشخصية الشائخة » . . . وأخيرا فإن هناك خطورة رابعة في استمرار كسر بعض الفردات والصور الميثولوجية دون سير أحوالها في الذاكرة الشعبية ، ومن ثم تجسيدها بمخيلة إبداعية متحررة . وأنا أرى في ذلك تلك الصور والفردات التي تردت في بعض القصص مثل (عتبة) و (غيلاب) و (جنتار) و (في أحد البيوت) ولم نبحث بآثار صميقة ، ونبته . ذلك لأن الكاتبية أنضجت استخدامهما ، وتوظيفها في قصص مثل : الشيد وساعة وأعود والعريس والزهرة وتعلم .

أما أكثر الأمثلة أهمية فيحصل بمستقبل الاتجاه إلى ذلك المركب القصصي المعقد الذي دراستكيفية الإبداعية في إحدى التجارب الإبداعية المعاصرة . فقد طرحنا منذ مقدمة الدراسة أن تفجير طاقة القص المعاصر لن تقوم لها قائمة تأخذ بنا نحو اعتناق الحساسية القصصية الجديدة إلا بواسطة خلق مركب قصصي ينسج فيه خيال الواقع ، كما ينسج فيه خيال الميثولوجيا ، تكون النظرة أليفاً سبق أو أكثر أهمية . ففي عملية تركيبيه كهذه لا توجد حدود فاصلة بين ما هو واقع القص وأسطوري ومثالي ، وتلقى موضوعي . . . إلخ ، ذلك أن المدى القصصي كلى واحد لا يمكن تجزئته ، أو تعديده مناطق ينحل فيها القص وأخرى يتلاقى فيها بقوة .

وأخيرا فإن أهم ما يتخالف في خلاصة هذه الدراسة هو أن ما ينجزه القصص المعاصر أو ما سينجزه من كشوف وإمكانات في ضوء الخيال المركب من الميثولوجيا والواقع سيشكل المستقبل الحقيقي للإبداع في القصص المعاصر . ليس أمام تقنيات القص المغليرة التي استعصرت عن الفنون الأخرى ومن العلوم والتكنولوجيا وإنما أمام فنون عريقة كالشعر ، وأخرى جاهزة كالسينما .

الواقع ، خاصة مع تجسيد الأحلام والانقسامات والاحتمالات ، والنتائيات ، والخواف المترددة ، والخيالات غير المقيدة ، ونحو ذلك مما ينطلق في نموذجها القصصي عن « موقف واقعي » كما حرم راينا في تحليل النماذج .

* تمكنت الكتابة من صياغة أحد اتجاهات الزمن التي تتسم بالتعقيد الشديد وهو الزمن الميثولوجي ، ومعادلته باتجاه الزمن الواقعي ضمن هدف واحد وهو تجميع الزمن ، وجعله ظاهرة غير محدودة الوجود في الظاهر .

* تتميز تجربة قصص (عتبة) بقدر متوازن من الذاتية تنفر إلى كثير من تجارب القصة القصيرة في الإمارات العربية والخليج العربي . وأرى أن الكتابة قد استطاعت أن توجد لتجربتها الذاتية منظمة غير محايدة ، ومنعازة على الدوام مع بطلاتها المسكونات بالأرواح والمعتقدات الميثولوجية المغرقة ، وهي المنظمة التي تتحرك فيها الشخصية الشائخة في نظام النموذج الذي حددته للمركب القصصي . ورغم أن الشخصية الشائخة ترتدي ثياب الراوى في بعض القصص فإنها ظلت غطاء متفحفا ، تحركت فيه ذات الكاتبية في حدود ودوافع الاحتفاء برمز الأثنى ، وأصبحت خلاله بإشارات كثيرة يمكن أن نلخص ملاحظات الدارسين والنقاد السيكلوجيين (٢١) .

* لم تنفص الكتابة في جميع ماعرفت لها بأي تقطيع نظري للتوظيف الأسطوري في تجربتها القصصية ، ومع ذلك فإن تحليلنا السابق يكشف عن وضوح نظري لا تنقصه الدقة في هذه التجربة . وقد تغير ذلك إلى أن كى تأسيس نظري في مجال خصوصية علاقة الأسطورة بالإبداع لن تقوم له قائمة إلا فوق ممارسة إبداعية صاعدة . وقد أشارت الكتابة في مجموعتها القصصية إلى مصطلح « أسطوري » أربع مرات (٢٢) . لكنها لم تكن بهذه المفردة سوى التجسيم والوصف التعبيري غير المباشر .

ورغم كل ما تحققه سلمى مطر سيف عن إمكانات جديدة ومغايرة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية فإن سؤالاً مهماً يمثل أمامها بقوة . . . وهو كيف ستطويع مركبها القصصي المندمج مع إمكانات الحداثة في الإبداع القصصي مستقبلاً .


المراجع والهوامش :

- ١ - انظر دراسات انتحار الذات وانتحار القصة حول تجربة محمد الماجد في القصة القصيرة ودراسة « الانتهاء من العزلة » حول إمكانات استجابة القصة القصيرة في الخليج العربي لشاعر المهوية والانتحار القومي .
- ٢ - انظر مجموعة الحشبة عبد الله صقر أحمد ، مطبعة دى ، بدون تاريخ ص ٥٦ .
- ٣ - انظر قصة عاشق الجدران القديم ، مجموعة كلنا نحب البحر ، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . الشارقة ١٩٨٦ ص ١٠٧ .
- ٤ - انظر مجموعتي محمد حسن الحريرى ، الخروج على وشم القبيلة ، دار الكلمة للنشر ١٩٨١ ، والثانية « حكايات قبيلة ماتت » دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ .
- ٥ - انظر قصة قالت النخلة للبحر مجموعة السباحة في عميق خليج تبوحش عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٢ ص ١١ .
- ٦ - قصة اليندار ، مجموعة اليندار عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ ص ١١٣ .
- ٧ - قصة « ثقب » ، مجموعة فيروز ، مريم جمعة فرج ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨ ص ٤٩ .
- ٨ - لراس السواح لغز هشتر ، دار الفريال ، دمشق ط ١٩٨٦ ص ٢٥ .
- ٩ - قصة التشيد مجموعة عشية ، سلمى مطر سيف ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٨ ص ٥٣ .
- ١٠ - مرت دول الخليج العربي ببعض الأزمات التي ساد فيها الكساد الاقتصادي والفقر وتسبب في إفلاس الكثيرين وهجرهم كما هو في بدايات هذا القرن وفي الثلاثينيات ويتعارف الناس على تسمية هذه السنوات بسنة الجوع أو البطالة أو نحو ذلك . ولذا فإن إشارة الكاتبة عن سنة الجوع ترفد عما يروى من أخبار شعبية عن مثل هذا الحدث..
- ١١ - مجموعة عشية ص ٥٣ .
- ١٢ - المصدر السابق ص ١٧ .
- ١٣ - ما قبل الفلسفة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .
- ١٤ - الأسطورة والرمز ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٣ ، ص ٧٣ .
- ١٥ - مجموعة عشية ص ٥٣ .
- ١٦ - يسود في المعتقدات الشعبية تصور شائع حول القط بأنه تعويذة للإغصاب وبعض الشعوب تعتقد أن دفن القط يعمل على كثرة المحصول . وفي المعتقدات الشعبية في الخليج والجزيرة العربية الكثير مما يشير إلى علاقة القط بالجن والعالم السفلي كالشيء عن ضربه أو إيذائه وكنائحه وسيلة لفك عقدة خوف من يعتقد أنه مسكون بالجن ، وذلك بأن يرمى القط في وجهه ليشفى بعد ذلك .
- ١٧ - المصدر السابق ص ١٠٥ .
- ١٨ - المصدر السابق ص ٨٩ .
- ١٩ - المصدر السابق ص ٩٣ .
- ٢٠ - بتطبيق منح الإسطاط الذي نحلله على قصص أخرى لم تنشر في المجموعة مثل قصة في أحد البيوت ، المنشورة في الملحق الثقافي لجريدة الخليج ١٩٨٢ ، ص ١٩٨٢ وقصة البطلة الأخيرة المنشورة في حرية البيان ١٩٨٨ .
- ٢١ - نمر الكاتبة بصورة لاراعية عن رغبة الاحتياء بالأش على صعيدها الشخصى في استعارة الاسم الذى اشتهرت به في الكتابة القصصية والصحافية وهو : سلمى مطر سيف : ذلك أن هذا الاسم ينصص الإشارة لثلاث مفردات ميثولوجية ما دلالتها في تحسيد رعية الاحتياء . فالأول (سلمى) هو اسم بطلة أسطورية عربية عاقبها أهلها مع حبها (أخاً) وسخا حليل انتقاما منها ولا يزال الحيلان باسم أبا وسلمى قائمين في سحر بالجزيرة العربية . أما مفردتا مطر وسيف فيها مفردتان لها تاريخ ميثولوجى لا يفصل عن معنى الاحتياء بشكل عام .
- ٢٢ - القصص التي ورد فيها ذكر مصطلح أسطورى هي التشيد و يحران وتشوان وهيام

ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربي كافة ، وتسعد بدعوتهم إلى المشاركة في
معاورها القادمة :

- زمن الرواية
- جماليات النص الشفاهي
- الممارسة المسرحية
- حاضـر الشعر العربي

وترجو المجلة أن تقدم الدراسات مكتوبة على الآلة الكتابة أو بخط واضح ، وأن لا يتجاوز عدد
صفحات الدراسة ثلاثين صفحة .



● حوار ونصوص

مع فيليب هامون

وكانت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمرها ، لدراسة الأدب في باريس . وقد بدأت بالفعل في التحضير لرسالة عن الرواية الجديدة تحت إشراف لوسيان جولدمان ، ولكن سرعان ما دعاها الوضع المتفجر في العلوم الإنسانية وخاصة في مجال السيميوطيقا إلى ترك موضوع دراستها من أجل البحث عن جذور معرفية أكثر تعقيداً ، وبدأت رحلتها مع كيفية تكوين الرواية بوصفها جنساً أدبياً ، ثم تحولت إلى ماهية السرد إلخ . . . كانت هذه الفترة ، أيضاً ، هي التي شهدت الحلقة الدراسية (السينار) التي كان يعقدها بارت Barthes في مدرسة الدراسات العليا في باريس . وشهدت الفترة ، بالمثل ، توافد الباحثين على معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي كان يشرف عليه كلود ليفي شتراوس Levi-Strauss وكان يضم قسماً لغويًا - سمعيًا . وفي تلك الفترة أيضاً ، أدت العلاقة التي ربطت كريستيفا فيليب سولرز Solers إلى أهم إنجازات مجموعة « تل كل » Tel Quel .

وكانت تلك المجموعة شديدة الارتباط بتسودوروف وينغتيست ولاكان . وكان سولرز قد قدم في إطار السينار البارقي في نهاية سنة ١٩٦٥ دراسته الملهممة عن ما لاريسه ،

فيليب هامون (١٩٤٠ -) Philippe Hamon ولد في مقاطعة بريتان Bretagne شمال فرنسا ، ودرس الآداب القديمة والحديثة وتاريخ الفن في السوربون وعين سنة ١٩٦٨ في جامعة رين RENNES حيث كان يدرس الأدب الحديث ، وكانت فرنسا في تلك الفترة تشهد موجة من الاضطرابات في جميع المجالات ، شملت التعليم والثقافة ومختلف المؤسسات .

وعمل الصعيدين الأدبي والسياسي ، كان هناك إنصات لما يحدث في الشرق (أي أوروبا الشرقية) ، خاصة بعد نشر نصوص الشكلايين الروس ، وكانت اللحظة تاريخية أيضاً إذ بدأت العلاقات بين الشرق والغرب تأخذ في التناوب . ونعتبر جوليا كريستيفا J. Kristeva التي وفدت إلى باريس عشية عيد الميلاد سنة ١٩٦٥ من نتائج هذا التناوب ، إذ حصلت على منحة من الحكومة الفرنسية ، إبان حكم دييول ،

• قدم فيليب هامون وإدارته الحوار هدى وصفي .

حيث نسب إليه الفضل في التقارب بين الأدب والنظرية الأدبية ، حيث قيل « إن ما لارميه يرى أن الأدب يرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقاً » . ومن هنا تنبأ مشروع « تل كل » وجهد مالا لارميه ، سعياً وراء تأكيد التجريب في الأدب ، ومجاورة الأنواع والحدود ، وفهم الأدب بوصفه تعبيراً عن الوعي بالذات في علاقتها بالموت ، من حيث هو - أي الموت - انتحار حقيقي ، من أجل عودة سطوة اللغة ، وعمل نحو مجاوز به الأدب حدود الذاتية الخاصة بوعي المؤلف . ولقد كان في اهتمام مالا لارميه بالبلاغة وفقه اللغة والدعوة إلى التأمل السيميائي ، بالإضافة إلى مشروع الكتابة الداعية إلى المستحيل بوصفه أنقى ، كان في ذلك ما جعل من عام ١٩٦٦ سنة « تنوير » كما دعاها فرانسوا دوس F.O.Dosse في كتاب (تاريخ البنيوية) Histoire du Structuralisme الذي ظهر الجزء الأول منه في نهاية سنة ١٩٩١ وتبعه الجزء الثاني في بداية سنة ١٩٩٢ .

وكانت الرغبة في التجديد في مجالي اللغويات والنقد الأدبي تلاقي معارضة شديدة في أوساط السوربونية القديمة التي قاومت هذه التيارات ، وباهض التيار الذي يداخ عن التاريخ (الأدبي بالذات) وتيار فقه اللغة التقليدي والقواعد المغاربية ، الكثير من الأطروحات التي قدمها أنصار التجديد . وشارك فيليب هامون مبكراً في هذه الممارك ، سواء بالنشر أو بالاشتراك في المؤتمرات العلمية وبعد ذلك بإصدار (مع تودوروف وجينيت) مجلة « بويطيقا » Poetique التي انطلقت في تلك الفترة بقوة اهتزت لها الأوساط البحثية العالمية . وشهدت الفترة الممتدة من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥ تأججاً فكرياً لافتاً ، بعد ظهور الأعمال التي أصبحت فيها بعد نصوصاً تأسيسية في الفكر النقدي المعاصر ، ونعني بها أعمال بارت ، وفوكو ، ولانكان ،

وجينيت ، وتودوروف . وشارك فيليب هامون ، من داخل الجامعة ، في تطبيق وتفتين وتكييف هذه المناهج الحديثة من خلال السيمينار (الحلقة الدراسية) الذي عقده في جامعة رين Rennes والذي أكد فيه التنظير لأساليب السرد ، واهتم فيه بتأصيل الأسلوبية البنيوية في الدرس الأكاديمي ، وانتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون الجديدة (باريس ٣) حيث رأس قسم الأدب واللغة الفرنسية ، وحيث يواصل نشاطه البحثي والتعليمي . وقد ترجم الكثير من أعماله إلى مختلف اللغات . وقام بالتدريس في الجامعات الأجنبية (الولايات المتحدة ، ج . م . ع . ، ألمانيا ، هولندا) . وقد حاول هامون في أعماله أن يعالج مجالات السرد المختلفة في عدة أعمال تطبيقية ، واهتم بشكل خاص بمشكلات الوصف الأدبي ومشكلات الشخصية الروائية ومشكلات الكتابة الواقعية .

وتخصص هامون في الدراسات الخاصة بنسق الشخصيات في العمل الأدبي . وكان قد حصل على درجة الدكتوراه في رسالة عن نسق الشخصيات في أعمال إميل زولا ، مما جعله متخصصاً في أدب المرحلة الطبيعية في الإبداع الروائي الفرنسي .

والحوار الذي نقّده جاء على هامش السيمينار (الحلقة الدراسية) الذي عقد في قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس والذي استمر أسبوعين ، توقف فيه هامون أمام مشاكل الواقعية في الكتابة الأدبية ومشاكل الخطاب « المقيد » كما يسميه le discours contraint ، وقدم تحليلاً لنصوص متعددة من القرن التاسع عشر وبداية العشرين (زولا ، موباسان ، فلوير ، بروست ... الخ) . وبالإضافة إلى هذا الحوار ، فقد كتب فيليب هامون مقالاً قصيراً خصيصاً تحية لمجلة (فصول) بعنوان الأدب = حرية + قيد ، نقدمه بعد الحوار .



هـ : فيليب هامون ، تعد اليوم من الوجوه اللامعة « للثقافة الجديدة » في فرنسا . فما تقول في الاتجاهات النقدية الحالية ؟

ف : أقول إن المشهد النقدي أو البحثي الحالي في فرنسا « هادي » ، بمعنى أننا ابتعدنا كثيراً عن الفورات الكبيرة وغلبت الفترة السابقة (أقصد من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥) حيث كنا نشهد مولد كتاب جديد كل شهر ، كتاب مهم للغاية ، كتبه جينيت ، أو بارت ، أو لاكان ، أوليفي شراوس ، أو تودوروف ... إلخ .

وفي هذا الوقت نفسه ، ولد العدد الأول من مجلات لها ثقليها ، مثل (بويطيقا) أو (أدب) أو (لغات) ... إلخ ، أو تراجم لا يستهان بها لكتابات الشكلانيين الروس أو ياكيسون أو بوليس Jolles أو هيلمسليف ... إلخ . أما اليوم فإن غلبة البنيويين قد ماتوا (وكان آخرهم جريغاس الذي توفي في ٢٧ فبراير الماضي) . وبدأت تظهر بشكل لافت محاولات تقييم وتجميع على شكل رصد مقنن ، أو مؤتمرات حول تيمة بعينها ، أو أعمال جماعية تحمل أغلبها اسم « نظرية الأدب » ، أو معاجم مثل (معجم بويطيقا) أو (معجم الأسلوبية) أو (معجم الأدب) ...

إلخ . وتلك بالترتيب منشورات لاروس هاشيت والموسوعة العالمية . وهناك أيضا رصد تاريخي كالذي قام به فرانسوا دوس في كتاب من جزئين تحت عنوان (تاريخ البنيوية) (١٩٩١ - ١٩٩٢) وهو محاولة صادقة لإبراز أهم سمات مرحلة ثريه للغاية . إذن ، نحن إزاء عصر مواجهة ، مراجعة ، عصر تجميع ، عصر تبسيط تعليمي على ما يبدو ، فالعديد من السلاسل تنشر طبعات للمؤلفات الشهيرة مصحوبة بتعليقات وتحليلات تضع في حسابها معطيات وإنجازات علوم السرد والأسلوبية ، أما المناهج الكبرى التي كانت تطالب بالهيمنة (مثل البنيوية ، والتحليل النفسي ، والنقد الاجتماعي ، والتناول الماركسي ، والسيميوطيقا) فلها وإن بقيت فاعلة ، لم تعد رغبة في فرض سطوتها على نحو ما فعلت في مراحلها الأولى .

نحن في مرحلة أكثر انتقائية ، وقد لا يكون ذلك بالشئ الإيجابي . وعلى كل ، فبالإضافة إلى هذا الجهد التجميعي ، فإننا نشهد تفجراً في البحث ، مجلات وسلاسل ، منها على سبيل المثال سلسلة (بويطيقا) ومجلة (بويطيقا) نفسها ، منشورات سوى Seuil ، ولكننا لا نرصد تياراً واضحاً يمكن أن يكون عدد الملامح ، وربما تكون (كتابات) التي تنشرها دار النشر للمطبوعات الجامعية P.U.F. مع عناوينها المختلفة ومناهجها المتعددة شهادة واضحة على ما أقصده بكلمه «تفجر» . أما الدراسات «النسوية» التي تأخذ أهمية كبرى في الولايات المتحدة ، فإنها لم تشكل في فرنسا مجاًلاً حقيقياً للبحث . وأحدث المحاولات النقدية هي التوليدية الأدبية-Genétique littéraire (مارك دي بيازي P.M. de BIAZI) التي تعنى بشكل خاص بما قبل العمل الأدبي : المسودات ، المخطوطات ، الملفات التحضيرية .

وهذا الاتجاه يهتم به حالياً جماعة من الباحثين في المركز القومي للبحوث الاجتماعية ، وتعمل من خلال معهد - أقيم خصيصاً لتلك الدراسات - ويدعى معهد النصوص والمخطوطات الحديثة (ITEM) . ولكننا نعود فنقول إن كل الاتجاهات الآن : مثل الأسلوبية ، أو التاريخ الأدبي أو السردية أو الفلسفة أو التوليدية الأدبية ، أصبحت تتعاشق سلمياً بعد طول صراع على السلطة (لنذكر المعركة الأدبية الشهيرة بين بارت وبيكاو سنة ١٩٦٦ النقد والحقيقة - نقد جديد أم دجل جديد ؟) وأصبح الجميع الآن يعملون في صمت .

حالياً ، نحن في عصر الكتب المعنية بموضوع خاص أو مؤلف ما أو قضية معينة . على سبيل المثال : (الشعر والحكي) لدومينيك كومب D. Combes (أو الشعر الحديث وبنية الألف) لميشيل كوللو M. Collot أو الدراسة الأخيرة لجرمياس عن (سيميوطيقا الأهواء) ؛ تلك هي الأعمال التي نلتفت إليها اليوم بدلاً من إعلاء شأن مدرسة ما أو جماعة ما أو منهج ما ؛ أما التوجه الآخر الذي نستطيع أن نرصده ، فهو مرتبط بمحاولات «التحفير» في القضايا الكبرى التي تلازم الفكر الإبداعي منذ بداياته الأولى للتفتين والتنظير ، ونعني قضايا مثل المفارقة ، الإيقاع ، الواقعية .

هناك اليوم كتب لامدارس أو تيارات أو اتجاهات . وربما رصدنا ميلاً خاصاً إلى دراسة الفنون (التصوير ، الموسيقى ، العمارة ..) في علاقاتها المتشابكة مع النص الأدبي . ويعتبر لوي مارين L. Marin رائداً في هذا المضمار ، أي في مزجه بين صورة - للقرأة ، وصورة - للمشاهدة (كان هذا محور المؤتمر المهم الذي عقد مؤخراً بمتحف أورساي Orsay) ، وفي بحثه عن العلاقات بين الخطاب العلمي والخطاب الأدبي . ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى أعمال ميشيل سير M. Serres .

هـ : « الواقعية » إشكالية قديمة وقضايا ترتبط بقضايا معاصرة . ما رأيك ؟

ف : إن إشكالية « الواقعية » وعلاقته النص التخيل بالواقع ، بالمرجعية ، من القضايا التي لم تحسم في الدرس الأدبي وتعاود الظهور على فترات ، وبإلحاح ، وتستحوذ حالياً على اهتمام الباحثين . وأعترف أنها من القضايا التي أحب أن أعود إليها ، وربما تناولت السؤال بشكل آخر : ما الأدب ؟ ومن زاوية سؤال آخر : كيف يعملنا الأدب نصدق أنه يحاكي الواقع ؟ مثل هذه التساؤلات تعطينا من البحث بأى ثمن (انظر أعمال سيرل Searles و بافل Pavel) عن « الاختلافات » بين النص التخيل والنص الحقيقي .

إن المرجعية هي فعل متاصل بعمق في فعل الكلام ، وأن نتكلم يعنى أننا نتكلم عن شيء مع أحد . وبالفعل ، فإن ما يعنيننا هو « عن » و « مع » . فالواقعية إذن ليست سمة « فطرية » لهذا الخطاب أوذاك ، ولكنها علاقة ،

وإذن ، هي بناء وإنتاج مشترك لرسالة ما ولشركاء في فعل الكلام ، وعليها كما أوضح بارت أن نتكلم عن « أثر الواقع » ، فالأدب لا يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، يعيد بناء علاقتنا بالواقع بصفه مستمرة . ولكن يبقى أن نعرف أن كل نوع أدبي أو كل طليعة أدبية تبنى « أثرها الواقعي » الخاص بها . ولزيد من الإيضاح ، علينا أن نفيس المسافة بين رولان بارت طبعه سنة ١٩٦٨ و رولان بارت في آخر أعماله عن الفوتوغرافيا (الحجرة المضيفة la chambre claire) حيث نجد أن المفهوم « الآلي » نسبياً والشكلي لما يدعوه « التفصيل » detail أو ما يسميه « الخطأ » في البنية de default dans la structure قد أصبح أكثر ثراءً بإضافته البعد الوجودي والتداولي الذي يشبه الدقة التي تسمح بها الفوتوغرافيا أو ما يسميه بارت « البونكتوم » (punctum) .

إن هذه المسافة بين أعمال بارت سنة ١٩٦٨ وأعماله التي أصدرها قبل وفاته ، هي دليل نموذجي على الشروط الذي قطعته البحث في هذه الفترة .

هـ : ما إسهامك في المشهد النقدي العالمي ؟

ف : إن إسهامي متواضع فأنا قد ولدت « بحثياً » عام ١٩٦٦ عندما قرأت - بانهار ، ودون أن أفهم أحياناً - الكتب الكبيرة : (الكلمات والأشياء) - (فوكو) ، (كتابات) - (لاكان) (الدلالية الينوية) - (جرماس) . إلخ ، وهي كتب ظهرت كلها في هذه السنة ؛ وأنا ومعى مجموعة من الباحثين الجامعيين من جيل تدين لهذه الكتب . وبصفتي معلماً ، حاولت أن أشرك في قراءتها آخرين ، ثم ولدت هذه الكتب في نفس الرغبة في محاكاتها ؛ فبعد المرحلة التي سيطر فيها النقد الانطباعي والمحاولات الوضعية لتاريخ الأدب ، جاءت هذه الكتب لتقدم تصوراً صارماً في تناول . وتطرقنا إلى مناطق تحليل جديدة تماماً . وإذا كانت هناك مساهمة من جهتي ، فهي تلخص في محاولتي أن أشق طريقاً في منهج السردية أو علم السرد (وقد نحت تودوروف هذا المصطلح في كتابه قواعد الديكامبيرون) عبارة عن مجالين محددين للبحث . ويعنى ذلك أنني في إطار السردية توقفت أمام مفهوم « الشخصية الأدبية » وحاولت أن أطبق في دراسة هذا المفهوم مصطلحات مستمدة من منهج متجانس (وقد أمدتني

السيمبولوجيا يمثل هذا التجانس). وهذه المقاربة حورتني من التناول السيكلولوجي الانطباعي التقليدي. فضلا عن ذلك - وضد التيار التسلسلي لعلم السرد ذاته، حيث « كل شيء حكى والحكى في كل مكان » - حاولت أن أشق طريقا في الدراسات الخاصة بالوصف الذي اعتبره يشكل، بالإضافة إلى الأبنية السردية والأبنية الشعرية وأبنية المحاجة والأبنية الإيقاعية، النمط الخامس الشكل (لا أتكلم هنا عن «نوع» أدبي) الخاص بتنظيم التلاحم بين مختلف أنواع المنطوقات. وتدين هذه الدراسات لمن سبقون من أمثال جينيت ودراساته عن « حدود الحكى » ومقالات ريفاتير عن الأنسقة الوصفية التي ظهرت في الأعداد الأولى من (مجلة بويطيقا)، وقد حاولت أن أبلور فضاء تنظيريا محدداً قدر الإمكان حول هذا الموضوع، سواء من خلال عمل المسمى (مدخل إلى تحليل الوصفى) Introduction à l'analyse du descriptif الذي يهتم على وجه الخصوص بالنمذجة الشكلية للمنطوقات الوصفية، أو من خلال أعمال أخرى مكملت مثل (النص والأيدولوجيا) Texte ideologie أو (معارض) Expositions، وهى محاولات من أجل طرح العلاقة بين هذا الشكل (الوصف) والسياق الأيدولوجي والتاريخي، خاصة في القرن التاسع عشر الفرنسي (العصر الذهبي للرواية الوصفية). وفى أثناء عملي هذا، حاولت أن أفقن من أجل الدراسات الأدبية مفهوم الأيدولوجيا الذي كان يبدو لي أنه قاصر على مجالات بحث أخرى مثل السيمبولوجيا والأنثروبولوجيا؛ وأنا أعتقد أن الأدب ما هو إلا معمل متميز لإعادة صهر وتصنيع «قيم» أى الأيدولوجيات، وإن دراسة آليات الصهر والتصنيع من صميم اختصاص الباحثين في علم الأدب. ولكن يظل المشوار طويلا في هذا المضمار. وعلينا أن نبحث عن مفاهيم وأدوات عمل تسمح بخلق «بويطيقا أنساق القيم». أى شعرية الأنساق المعيارية أو الأنساق الأيدولوجية، فالأمر سيان. وتعد هذه الدراسات داخلية في صميم الاهتمام الحالى الملح للمجال الأدبي. ويبدو لي أن أعمال باختين عن تعدد الأصوات، وأعمال ديكرور عن المحاجة، وكلود دوشيه عن النقد الاجتماعي، أو أعمال زيمبا عن الغموض واللامبالاة الروائية، هى جميعاً دراسات تسير في هذا الطريق.

هـ : ولكن يظهر لنا من خلال قراءتك النقدية، أنك لا تلتفت إلى مشاكل النطق enonciation، كما أن عودتك أو استلهاكك للنموذج البنيوي، بدنيا كمالو كانا مخرجاً من هذا المأزق : ما رأيك ؟

ف : أنا أعرف أن المرحلة الحالية (بداية التسعينيات) مرحلة تستباح فيها الأشياء، ويسهل فيها الإنكار وعدم الاعتراف بما كان. وقد جرت العادة - أو لنقل الموضة الآن - على التهكم على البنيوية، لكنني أظل إجمالا غلصا للعديد من الفرضيات والصياغات الخاصة بالنهج البنيوي، وذلك لأن هذا المنهج - فيما يبدو لي :

- (١) بسيط واقتصادي .
- (٢) يمكن إعادة إنتاجه بواسطة أى باحث .
- (٣) متجانس وواضح بالنسبة لمفاهيمه وفرضياته (بجمل النظرية السيميوطيقية) .
- (٤) يمكن تطبيقه على أشياء مختلفة (أساطير، حواديث شعبية، نصوص أدبية، مسرح، نصوص دينية الخ ..) .
- (٥) يؤدي إلى كشف، أو يسمح بالكشف عن أشياء في الظواهر التي هى موضوع الدراسة .

وما أكثر ما أخذ على البيروني أنهم يحملون الظواهر الخاصة بالنطق/التداولي *énonciation* ولا يقيمون وزناً لها. ولكني أزعم أن تلك قضية مغلوطة، ذلك لأنه منذ وقت مبكر، أي منذ سنة ١٩٦٦، اهتم باحث مثل بنغيتس في كتابه (مشاكل علم اللغة العام) بدراسة الجهاز الشكلي للنطق *énonciation* بالإضافة إلى أن التراث البلاغي الفرنسي إلى عهد بول فاليري في القرن العشرين اهتم دائماً (من خلال مفاهيم مثل «مشكلة الواقع» أو أساليب «الإقناع») بالموضع المادي للموس للنطق *énonciation*. إن مفهومًا مثل «دفتر الشروط» *Cahier des charges* الذي استخدمته في دراستي عن زولا «طاقم الرواية» *le personnel du roman* أو مفهومًا مثل «النوع» الذي ظهر في دائرة الاهتمام مرة أخرى (شيفر *Schaeffer*)، أو مفهوم «بلاغة القراءة» (ميشيل شارل *M. Charles*)، أو بوطيقا المعيار-أنساق أيديولوجية الذي ذكرته من قبل، كل ذلك يؤكد أننا لا نغفل الاستمرار في مجال النطق *énonciation*. ولكن علينا أن نفرق بين النطق في المنطوق *énonciation dans le discours* (جرعاس) والنطق *énonciation* ومكونات المؤلف (جميع أعماله) أو الكاتب (لكتاب بعينه)، أقول: علينا أن نميز بين ما سبق وبين الراوي أو الواصف أو صاحب الحقبة في النص. إن دراسة آليات التفارقة، أو الحوار الروائي أو النص التعتالي (حيث تعد الأصوات المنطوقة *énonciation* من صميم النوع) أو ما أسماه بولدير «تخبر الأنا»، تشكل في الوقت الحالي مجموعة من مجالات البحث الواعدة التي لم تستغل بعد بشكل واثق.

منشورات وأبحاث فيليب هامون

بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٢

- *Expositions, littérature et architecture au XIX^{ème} siècle* (Publication: début 1989) (Paris, éditions Corti). (1989).
- Le C.H.A.T., Centre d'Historie et d'analyse des textes, centre pluridisciplinaire de l'Université de Rennes II. En 1983-1986, le C.H.A.T. a organisé un cycle de communications sur le thème: "Texte et Architecture". Les travaux du C.H.A.T. servent également de "soutien" aux étudiants du D.E.A. Thème 1986-1987: *Littérature et passions*.
- *Préface de l'édition des actes* (Publication 1990): *Passions*. Préparation de "l'année Paul Féval" qui a été célébrée à Rennes en 1987. Organisation d'un colloque (sous la responsabilité de C.H.A.T.) sur le thème: "Paul Féval et le roman populaire XIX^{ème} siècle". (septembre 1987, publication des actes en cours).
- Organisation d'un colloque "Noël du Faill", organisé par le C.H.A.T. et le Département d'Histoire de l'Université de Rennes II (juin 1987). Publication des actes en cours (éditions VRIN).
- Préparation et préface de l'édition des actes du colloque "Texte et Architecture", sous la forme d'un volume collectif, édité par les Presses de l'Université de Rennes II et intitulé *Littérature et architecture* (avril 1988). Participation régulière aux séminaires et travaux de l'I.T.E.M. (Paris, C.N.R.S.) (Groupe Zola).
- Périation et rédaction d'une anthologie de textes rhétoriques, et critiques portant sur *La description littéraire* (éd. MACULA, Paris, manuscrit remis à l'éditeur le 15/11/1990). Sortie: Sept- 91.
- Préface, dossier critique et notes d'une édition de *Thérèse Raquin* de Zola pour les éditions Presses- Pocket (manuscrit remis en septembre 1990). Sortie: juin 1991.
- Publication, dans *Le livre de Poche* (Paris, Hachette), des romans de Zola (*La fin de l'abbé Mouret*, *La joie de vivre*, *Le ventre de Paris*, *Son Excellence Eugène Rougon*).
- A paraître en 1993: une *Page d'amour* de Zola (Presses-Pocket).
- *La Bête Humaine* de Zola (collection Foliothèque - Folio Gallimard).

* الأدب = حرية + قيد

إن الأدب هو مكان الاختيار الفردى والتأسيس الجماعى لمفهوم الحرية ذاته ؛ ففى ممارسته تتركز وتتمحور التجربة التى يمكن أن نستخلصها من هذا المفهوم : الحرية التى يتمتع بها كل قارئ مفترض لكتاب ما ، أن يدخل مكتبة، يشتري أو لا يشتري هذا الكتاب (دون ذلك) ، أى أن يختار ، حرية كل قارئ أن يفتح الكتاب أو يتركه ، أن يقرأ أو يعيد قراءته ، أن يهجره أو يعود إلى الخلف أو يسقط أجزاء (الوصف ؟ ربما ؟) لكى يصل إلى نهايته ، أن يقرأ دون توقف أو على مراحل . حرية كل قارئ أو ناقد أدبى محترف أو مجرد قارئ متوسط أن يمارس حسه النقدى ، أن يعبر عن أحكام قيمة شخصية (ياله من عمل جميل ! كم هو عمل ! ...) ، أن يفسر النص كما يريد ، أن يجد فيه معنى حرفياً أو رمزياً أو أمثولياً^(١) ، حرية أى إنسان فى ترجمة كتاب ما إلى لغة ما ، فى اقتباس عمل أو إدخاله فى نسق رمزى آخر (تحويل رواية إلى فيلم سينمائى أو باليه أو أوبرا أو صور متحركة) - حرية التلخيص (ريدرز دايجست) أو إضافة إيضاحات مضمرة . إلخ .

وأخيراً ، يصل الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لسلوك شخصيات الرواية التى نقرأها والتى يدعوها فاليرى باسم « أسطال دون أمعاء » أو علامات من الخبر والورق ، أقول يصل الأمر إلى قدرة تلك الشخصيات على أن تجذنا إليها كما لو كانت كائنات حية ، قدرتها على إبهارنا أو توليد الدهشة فيها من حلال تنوع وتشابك سيناريوهات الأحداث التى تحتويها . ولكن ، على صعيد آخر ، وبشكل متواز ، فإن مصطلح « القيد » الذى يبدو متناقضاً للوهلة الأولى ، يتبدى ، فى الممارسة الفعلية ، مفهوماً محورياً فى الأدب . ففى جميع العصور ، نجد أن المنظرين والكتاب متفقون على هذه القيود : عروض ، أشكال ثابتة ، إيقاع ، موضوعات ، قوانين ملائمة الذوق أو الوحدات الثلاث (المسرح الكلاسى) ، أنواع القيود

فيليب هامون

• ترجمة : هدى وصفى

إن الأدب ، شأنه شأن اللغة واللعب، هو فن الاستخدام اللانهائي لوسائل محددة ، الأدب هو فن ارتياد « إمكانات » اللغة (فاليري) ، ولذلك فليست التخييلة هي التي تعرف الأدب (وقد أرقق النقاد والفلاسفة أنفسهم في البحث عن الفروق الدلالية والشكلية والتداولية بين المنطوق التخييل والمنطوق الواقعي ، ولم يستطيعوا تقديم معايير مرضية) ولكن القدرة على التوليدية والقدرة على البناء الذي ينهض على أسس من القواعد المقيدة لمجموعة لا نهائية من السيناريوهات المختلفة .

وربما كان هناك جنس أدبي واحد يفلت من مفهوم القيد : إنه الرواية ، وهو جنس متعدد الأشكال وغير متبلور ، وقد قال عنه فاليري : « إن جميع انحرافات تعود إليه » . وهو جنس بومعه أن يتكلم في كل شيء ، ويلجأ إلى كل التنوعات دون قيود في المواضع أو في الأشكال ، جنس أخذ عن عاتقه ، تعريف نفسه « بالحرية » بقدر ما عبر عن رغبته في تصوير « الواقع » و « الواقعي » أو « الكهاهر » أو « البرمي » في جوهره مفكك ، غير منظم) وهو جنس يتشوى على أجزاءه وصفية ، تلك المساحات ذات الاقتدار والإشباع المعجمي غير المشوق (. . الخ . تصلح رمزاً للوصف ذاته) ، نقول مساحات وصفية تكون الوحدات فيها (أي الكلمات) قابلة للاستبدال ، وليس لها مكان محدد ، كتل نصية ، أو أي كتلة يستطيع القارئ المتعجل أن يسقطها من حساباته دون أن يفلت منه المعنى العام للرواية . ولكن ، من اليسر إثبات - وقد حدث (*) - ذلك بالفعل - أن الرواية الواقعية أو الكتابة الواقعية هي كتابة مشفرة فعلا ، كتابة مقيدة ، بل هي في الواقع مبرجة على الصعيد البلاغي والتداولي . وكما قال فلوير : « لكم نحتاج إلى حيل لكي نكون حقيقيين » ، وهي كتابة مقيدة أكثر من غيرها . ويتبدى فيها مفهوم « أثر الواقع » effet de réel كما نادى به بارت في شكل مجموعة من الوسائل من السهل تعرفها .

ومن هنا ظهرت حاجة النقد الأدبي إلى ابتداء مفهوم أو مصطلح يسمح باستيعاب المصطلحين المتكاملين للنقد والحرية . ومصطلح « الجنس » الذي ذكرته آنفاً يسمح ، بالفعل ، بتغطية هذا المعنى (فهو يعنى معجهاً مخلفاً من

المختلفة ، كل هذا موجود من أجل توجيه وترشيد الإبداع ذاته أثناء المخاض الذي يسيطر على المبدع . وهي قيود تستهدف ، أيضاً ، تنشيط الذاكرة والتوقع والتفسير لدى المتلقي أثناء القراءة . وبالفعل ، فإن الأدب في جزمه تواصل مؤجل (مكتوب) . وإذا ملتقى غياب (إن الأديب يستبطن من أجل قارئ لا يعرفه ، والقارئ يجهل أيضاً ما يفعل الأديب فيما قال فاليري) . ويحتاج الأدب دون شك إلى مثل هذه القيود ، يحتاج مثلاً إلى تنظيم متغيراته داخل « الأجناس » المكونة من ثوابت دلالية ، وشكلية وتداولية (فتلك تعادل ، بالنسبة للتواصل الأدبي ، هذه « الأطر » أو « العقود » الخاصة بالحياة اليومية التي يتكلم عنها علماء الاجتماع من أمثال إيرفنغ جوفمان (Goffman) ، أو يحتاج إلى أطر ثابتة تسمح بتأمين التواصل ، مع مصادرتها ، على بعض الأصعدة ، على حرية الخلط لدى الكاتب وحرية التفسير لدى القارئ . وحتى القصيد النثري « المرن » المتحرر من قيود التأليف السردى الذي حلم به بودلير في مقدمة « قصائده النثرية » ، وحتى « الشعر الطير » (الذي ربما يكون قد ابتدعه رامبو مع قصيدته (ملاحه) Marine سنة ١٨٧٤ تقريباً) أو الإيقاعات « العدمية » التي تصورهما أيضاً رامبو كما جاء في شهادة فيرلين ؛ نقول إن جميع هذه « الاختراعات » تنظمها تراكيب أبعد ما تكون عن العشوائية . وقد قال سارتر في (أبله العائلة) l'idiote de la famille .

« العمل الفني صدفة ونبأ » .

ونلاحظ ، منذ السلاطين الكبار إلى الأوليو Oulipo معمل الأدب المفترض Ouvroir de Littérature Potentielle الذي ابتدعه ريمون كينو Queneau (١) ، أن الأدب لا يكف عن إثبات أن مفهوم الحرية والقيد ليسا مفهومين متناقضين ولكنها متكاملتان (٢) . وكما أن جوهر اللغة ذاته يؤكد ذلك فيها أوضح بارت محديد وفاليري : « فإننا ندأ ما ندرك ، بواسطة علوم أخرى ، أن البحث عليه أن يتأقلم مع معاش فكرتين اعتقدنا طويلاً أنها متناقضتان : فكرة البنية وفكرة القدرة اللانهائية على التوليد . وقد فرض علينا اليوم هذا الأمر ، ذلك أن اللغة التي بدأنا نعرفها بطريقة أفضل هي في الوقت ذاته لانهائية ومبنية على نحو محدد (٣) » .

خاص « بتقنية » معينة . مثال ذلك ما حدث عندما أراد إميل زولا في (جيرمينال) استعمال كلمات مأخوذة من عالم المناجم لا يفهمها سوى من عمل في هذا المجال ، فاضطر إلى اصطناع مشهد يسأل فيه عامل متبذئ أحد « الأسطوانات » أسئلة بعينها للحصول على إجابات وتعريفات . ونواجه المشكلة نفسها في الفرضية الأولى الخاصة بعدم إظهار الكاتب نفسه في عمله . هذه الفرضية تتناقض مع الفرضية الرابعة التي تنص على ضرورة وصف كل شيء ، مما يعنى الوجود المكثف لصاحب « معرفة » . ويتناقض ذلك أيضا مع الفرضية الخامسة الخاصة بمشكلة الواقع . فالكاتب عليه إذن أن يفوض في عملية الوصف ، العين (الفضولية ، المهمة) « لقادم جديد » ، ويجاول تبوير الإسهاب في الوصف المطول لمهارات بعينها أو تقنيات حرفية معينة . وفي ذلك انتهاك لمشكلة الواقع ؛ لأن من سيقوم بذلك لابد أن يكون شخصية متخصصة « عارفة » ، يجعلها الكاتب في موقع معين من خلال الرضوخ لوضع معين (حادثة ، انتظار شخص لا يجيء ، مظاهرات . إلخ) ، ومن خلال التواجد في موقع معين مثل النافذة المطلة على المكان . إلخ .

إن مراعاة بعض الموتيفات (مثل القادم الجديد الذي ينظر أو يسأل) أو بعض الوسائل (تفويض النظر أو الترحال لدى بعض الشخص في عمليات الوصف) تسمح للنقد الأدبي ، من خلال محاولته حل التناقضات التي تلهب خيال الكاتب ، بالعودة إلى « دفتر الشروط » الأصل ؛ ذلك أن الإبداع يستطيع أن يمارس حريته في إطار القيود التي ينص عليها دفتر الشروط .

الموتيفات ، ثم متالية ، مغلفة أيضا ، من القواعد التي تحكم تركيب هذه الموتيفات، وكما لا ناهيا من التفاعلات الممكنة . لكن مصطلح « دفتر الشروط » المأخوذ عن مجالي القانون والتقنيات ، في تصووري ، قد يكون أصلح من مصطلح « الجنس » ، فهو يعرف بوصفه مجموعة من التناقضات على الكاتب أن يحلها عندما يبدأ في كتابة رواية ما^(١) من خلال « عقد قراءة » ضمني مع قرائه . وتحفز تلك التناقضات التي تبدأ داخل عجل المشروع الجمالي أو الاستيقظي الخيالي إلى البحث عن حلول لها . ومن ثم ، فإن أردنا إحصاء عدد من الفرضيات القبلية *présupposés* الخاصة بالكاتب، التي تعتبر القاسم المشترك لمجموع الفرضيات التي تصدى لها الروائيون الواقعيون والطبعيون بين سنة ١٨٥٥ وسنة ١٩٨٥ في فرنسا ، وجدنا القائمة التالية :

- ١) أن تكون موضوعياً ، ألا تظهر داخل العمل التخيل ، أن تكون « جادة » .
- ٢) أن تكون دقيقة للغاية ، وأن تستلهم مختلف النشآت التقنية والمهنية من أجل وصف الواقع .
- ٣) أن تكتب بلغة واضحة ومفهومة .
- ٤) أن تصف ، دون انتقائية أو وصاية ، الواقع الطبيعي والاجتماعي « الحتمي » و « الواضح » للأشياء (فلوير) ، ظاهراً الأشياء وباطنهما .
- ٥) أن تكون « حقيقياً » (أو مشاكلاً للواقع) .

وبوسعنا أن نتبين من هذه القائمة المشاكل التي يمكن أن تواجه الكاتب . فإن الفرضية الثالثة الخاصة بالفهم يمكن أن تتناقض مع الفرضية الثانية الخاصة بدقة استعمال مصطلح

الهوامش :

(١) كتب روجيه شارتييه R. Chartier مؤخراً يقول : « يسمى الكتاب دائماً إلى تأسيس نظام ما ، سواء كان نظام فك شفرته أو طريقة فهمنا له ، أو النظام المطروح من قبل السلطة التي سمحت به أو طلبته . لكن هذا النظام المتمدد الصور لا يمتلك القدرة على إلغاء حرية القراء ، وهذه القدرة — وإن عاقتها الأعراف والإمكانات — تعرف كيف تتحايل وتعيد صياغة المعاني التي كانت تسمى إلى تحجيمها . إن هذه الجدلالية بين القرض والامتلاك ، بين القيد المستباحة والخريات المقيدة ، ليست واحدة في كل مكان أو لدى الجميع . إن تعرف مختلف تجلياتها وتنوعاتها هو الهدف الأول لمشروع تاريخ القراءة الذي يتم برصد مجاميع الآراء من خلال اختلافاتهم وطرائقهم في القراءة .

نظام الكتب والقراء والمكتبات في أوروبا بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر . . . Aix-en
Provence ed - Alinea, 1992. P. 8.

R. Queneau: Cent mille milliards de poèmes Paris, Gallimard, 1961.

(٢) انظر :

(٣) إن فكرة الحرية ليست الأولى (. . .) إنها دائماً إجابة (. . .) فأننا حر عندما أشعر أني حر ، ولكني لا أشعر أني حر إلا عندما أفكر أنني مضطرب ، أتحيل حالة مناقضة لحالي الراهنة . الحرية إذن لا تدرك ولا تحس ولا تكون موضع رغبة إلا من خلال أثر مناقض .

O. Valery, La Liberté de l'esprit Oeuvres, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, tome II, P. 1095.

R. Barthes, Analyse textuelle d'un conte. d'E. Poe, ouvr. collectif, Paris, Larousse, 1973, P. 32.

(٤)

(٥) انظر النصوص المختونة :

Littérature et réalité (R. Barthes, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt) Paris, Seuil, 1982.

(٦) «دليل الشروط» Cahier des charges : وثيقة تخصم البنود والشروط المفروضة من أجل تنفيذ عقد ، خاصة من قبل مؤسسة عامة

(Dictionnaire le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française)

Direction de la section formes littéraires (30 rédacteurs) de l'Atlas de l'Encyclopédia universalis (sorti: octobre 1990).

● من المقالات القادمة :

رئيس عوض	●	يشتنكو شاهر روميا الفاضل
سليمان المطار	●	خلية النحل ، حرية النحل
رشيد العناني	●	عبور الحاجز الخفيف
أشرف عطية إبراهيم	●	فوضى النظام/ نظام الفوضى
شاكر عبد الحميد	●	الحرية والانضباط في الإبداع



متابعات

عن القلق الصوفي المعاصر

في «أحاديث أحمد الشهاوى»

إدوار الخراط

تقريباً باسم الله ؟ أم صوفية النسك والتجرد والفقر عن متاع الحياة الدنيا والنأى عن مناعها ؟ أم هي صوفية نشوة خمر الفناء في المطلق ؟ تلك كلها تسمى عادة بالصوفية ؛ أم أن صوفية أحمد الشهاوى غير ذلك ؟

لن أفيض في ذلك . أظن أن الصوفية بمفهومها الموروث تختلف في أشياء - جوهرية - عن الصوفية التي نشهد انتشارها وأحياناً تفشيها واستشراءها في الأدب والشعر الحديث . ولعلها تتفق معها في أشياء .

مما يهم في هذا السياق أن الخبرة الصوفية - موروثها - مستحذتها على السواء - لها جوهر واحد متقد ، عبر الأحوال والمقامات من ناحية ، ومن خلال الأشعار والكتابات من ناحية أخرى ، فعمل الجوهر واللب في هذه الخبرة هو الوجد والسعي نحو التوحد بآخر ، هو الذات ، في آن .

فيذا كانت الصوفية التراثية ، في مجملها ، إيماناً عقليدياً يشتعل عشقاً في ذات عليا مفارقة ، مطلقة وواجبة الوجود ، هي أيضاً ودون انفصام ذات العاشق وذات المعشوق كلى البهاء ، هي

لم تعد موجبة أحمد الشهاوى وقدرته بحاجة إلى تقديم أو إلى تأكيد .
تألق هذا الشاعر الشاب ، وسطع نجمه في الحياة الثقافية على نحو خاطف للبصر .

ولا شك عندي أن خصوصيته ، وفراسته ، ووقوعه على منجم قؤوله وحده ، هي التي حققت له ، أساساً ، هذا الحضور ، وهذا التوهج .

ترددت كلمة « الصوفية » - وتتردد - كثيراً في مجال الكلام عن كتابه الشعري « الأحاديث » ، سواء كان ذلك على لسان الشاعر نفسه أو في معرض حديث النقاد والمعلقين عنه^(١) .

فأية صوفية ؟ (عرفت أن أحمد الشهاوى كان - ولعله مازال - ينتمى إلى الطريقة الشاذلية بالفعل) أي صوفية الجزق والمرقعات ؟ أي صوفية الذكر والإنشاد والسكر الفيزيقي

* الأحاديث : السفر الأول ، أحمد الشهاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١

والآخر - الأنا - دون افتراق ، فلعل صوفية الشعر الحديث - والشعر هنا يشتمل على كل أنواع الكتابات أو يتجاورها - هي خبرة سعى لاجع نحو مثل هذا الإيمان .

هذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً - استقراراً ، نزوع قلبي في صميمه وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية ، سؤال وليست إجابة .

ولعل من أجل ما بلغت الصوفية التراثية توسلها بالحمى العضوى الفيزيقي وصولاً إلى الروحي التماسي الميتافيزيقي ، والخمر - كما نعرف - ليست فقط حسية ، بل نشوتها مطلقة ، وجمال المحبوب وتمصه عضوية الأم الإلهة والتشبيب المشتعل بحسبته يشارف ، بل يجاوز ، أصقاع الخلوص الروحي والخلاص الميتافيزيقي .

وهو ملمح لاختطه في صوفية المحدثين السكارى بالجمال العضوى الجسداني إلى حد الفناء ، أما اليقين فلعله في الغالب الأعم ظمناً لا يرى له .

لعل ما أجده في الصوفية الحديثة هو الأرضية والحسية ومضض السؤال .

فإذا خصصنا الحديث على « الأحاديث » دون أن يشط بنا إلى الكلام ، فإظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوي - شاعرا - هو الفلق لا استنامة إلى إيمان ، وهو لوحة أرضية يلهمها الحزن الشفيف ومواجهة الموت ، وبذلك فإن المقوم الروحي فيها ملبس لكنه قائم ، أما السمة الحسية - الفيزيقية البحث فقد حل محلها نوع من التجريد والتطهر والتشفيف ، قد تكون صيغة الأحاديث نفسها قد أملت ، وقد تكون هي مادة الخبرة الفنية كذلك ، أو في الآن نفسه .

هذه إذن في تصوري صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوي سام بذاته ضابط للكل ، بل لمعها ، في الغالب ، تنزع إلى موضوعات تلبس سمات هذا المطلق دون أن تتوحد به : الوطن ، الحب ، (الحب أساساً لا المرأة بذاتها) ، والموت .

ليس التفسير السيكولوجي هنا كافياً ، فهو ليس بكاف في أية حالة - وإن كان قد يسهم في المضي شوطاً نحو فهم هذه الخبرة ، والمشاركة فيها . نستمع إليه في حديث قديم نسبياً^(٢) :

« القصيدة عندي تتخلق من تجربة شخصية ، بالمعنى الإنساني وليست مجرد حدث صغير^(٣) .

أعتقد أن سمة الحزن التي تسم قصائدي هي طبيعة في . لا الأيام ولا الأحداث تستطيع أن تغيرها ، فأنا ابن شرعي لحزن مقيم منذ سنوات ، أما انهزامي وانكساري الواضح في القصائد فهو انكسار ذلك الفني الذي عاش حقبة تنكسر فيها كل الحقائق الصادقة أمام الزيف . . وشيوع قيم غربية عنا وغياب مشروع قومي . . وانكسار الحلم الطالع » .

فها هو ذا ، إذن ، يصفى على الشخصى الذاق - على الفور - طابعاً قومياً ، ومهما كانت التقريرات الخارجية عن الشعر نفسه مفتقرة بطبيعتها إلى المصادقية - على المستوى الفني البحث - فإن ذلك يأتي فقط ليعزز خرة فنية ماثلة في الشعر نفسه على نحو أصدق وأفعل وأرفع :

« سكنت بلادى مرة فسكتنى » أو « من يتول الأوطان يكن في الناس ولياً » . . « بنيت حبات القمح على صخر القلب » أو « حديث الوطن » ص ٣٥ أو « حديث السجن » ص ٥٣ .

« ثم من ؟ - وطني ثم من ؟ - وطني ثم من ؟ - وطني قلت من - دمتا »

أو هذا المقطع الجميل المؤثر كافياً بذاته : أو أكثر من ذاته :

« واه ما جئتاك يا وطني إلا لشرب نخب حمرتنا »

وأحيل من يريد هنا إلى (حديث الجماهير) و (حديث الثورة) .

هل هنا نوع من المتنى المعاصر ؟ أيعني هذا أن الشاعر وريث النبي ؟ أعنده جماع الحكمة ، وقرار المعرفة ، وسطوة الإلهام ؟

استقرأ هذه « القصيدة - الكتاب » كلها لا يؤيد هذا الافتراض ، بل على العكس ، ينفيه .

صيغة السؤال ، والتردد ، والحيرة ، أي صيغة القلق ، هي التي تسود « الأحاديث » في معظمها ، مهما بدا لك للوهلة الأولى .

خطر لي أن فكرة « الأيقونة » قد تكون مفيدة في الإجابة على هذا السؤال ، ولكني لم أجدي في هذا الشعر إلا إطاراً للأيقونة ، وربما شموعا موقدة لها ، ولكن الأيقونة نفسها - بقداستها ، وصلتها المباشرة بالكرس ، المطلق ، وتجليها لما لا يتجسد بطبيعته - ذلك كل غير مؤيد من واقع هذا الشعر . على العكس ، ما أحسسته هو بحث عن ذلك ، وليس وجدانا له - ولا وصولا إليه ، ليس تشييداً فوقه ، ولا تسلياً به ، كما هو الشأن عادة في الأيقونة

لعل الأقرب إلى الإجابة أن هذه الأحاديث ليست موجهة « إلى » أحد ، (إلا بقدر ما يكون كل حديث موجهاً إلى الذات ، وإلى قارئ مفترض لعله متردد بالذات) . إنما هي أساساً أحاديث « عن » وليست « إلى » .

بذلك تفقد « الأحاديث » صفتها التراثية ، لا نعتاد قانوناً وطريقاً مرسومة سلفاً (أي سنة بالمعنى المجعول للكلمة والمعنى التراثي معاً) بل تصبح مشاركة ، ومناجاة ، ويوحا ، وإفضاء عن الذات .

ومرة أخرى ليست « الذات » هنا مفصولة ولا منفصلة عن « الآخر » ، سواء كان « الآخر » عينياً ، أرضياً ، إنسانياً أو مطلقاً مفارقاً ميتافيزيقياً ، أي أنها « أحاديث » تدور فيها أوتار أن أسميه ، كثيراً ، « منطقة ما بين الذاتيات » منطقة تجاوز الشخصي دون أن تنفله ، وتصل إلى العام دون أن تفقد خصوصيتها فيه .

وبسبب ، أو على الرغم ، من العنوانات السافرة المفضحة ، فإن هذين الحديتين يشكلان مناجاة للحبيب الوطن ، رهيقة وشفيفة وملتاعة .

ليس في صوفية أحمد الشهاوي - فيها أتصور - أدن حنين ليوتوبيا منقضية ، ولا استدعاء لفردوس مفقود ، ولا ابتعاد لأشواق الماضي . أحسها معاصرة جداً (ربما أحيانا أكثر قليلاً مما تقتضيه المتطلبات الداخلية للقصيدة) لا أدلل على ذلك بحديثه عن غياب المشروع القومي وشيوع قيم غربية عنا فقط ، بل أشير مرة أخرى إلى سريان حس يحزن قومي ، إن صح التعبير ، في كل شعره ، وحس بانكسار وطني ، فضلاً عن التوجع الذي ينسم في أكثر من موضع بأكثر من السمة الذاتية البحث .

لماذا صيغة « الأحاديث » في هذا الكتاب ؟ أعني في هذه القصيدة الواحدة متعددة المفاصل متعددة الأجزاء ، ولكن واحدة . هل هي صيغة متعملة مقحمة ، مضافة ؟ (توحي بعض تصريجات الشاعر الشاب بشأن بحثه المستمر عن « المغايرة » ، عن « التمايز » . عن صوت خاص ، إلى آخره ، بأن هذه الصيغة المستحدثة المستلهمة من التراث معاً ، هي صيغة متدبرة ، مقصودة أي تكاد تكون مصطنعة) ذلك غير صحيح . فمهما حاول الفنان - الحق - أن يتمايز ، أن يتغاير ، إلى آخره ، فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا كانت خبرته الفنية ، من الأصل ودون اختيار منه تقريباً ، خبرة أصيلة ومغايرة . . . إلخ ، أي أن الطريق إلى الجحيم مفروشة بالنوايا ، وأنه في الفن ليس بالنية تحسب الأعمال ، بل بمحصلة عوامل كثيرة ، تقع أساساً في منطقة لا يحكمها اختيار عقل واع بل كأنها يحفزها قهر لا غلب له ، في صميم الذات الشاعرة أو عمق ذات الفنان ، بالتأثر طبعاً مع عوامل اجتماعية سياسية ثقافية وحضارية لا نكران لها ولا إمكان لتكرانها .

لماذا إذن صيغة « الأحاديث » ؟ بما نعمل بالضرورة ونمجد التسمية وحدها من إجماعات التقديس ، والتكريس ، وعصمة المرجعية ، والرسوم ؟

لعلني أرى في صيغة السؤال التي تتكرر كثيراً في هذا « الكتاب - القصيدة » سؤالاً بلاغياً بحثاً ، وليس سؤالاً باحثاً أو ساعياً إلى جواب^(١) .

هذا سؤال المؤمن وليس سؤال الفضل ، تعذبه حيرة المؤمن ، لا تعذبه لفة غير العارف .
هناك يقين موضوع للسؤال ، وليس سؤالاً يفتقد اليقين من الأصل .

وفي هذا اختلاف أساسي عن الشعراء السبعينيين (وللمرة الألف ليست « السبعينيات » جيلاً أو عقداً بل حركة وظاهرة وتياراً شعرياً) . حركة السبعينيات إذن كانت ولعلها مازالت رفضاً كاملاً ، أو نأياً كاملاً عن صيغة « الحديث » أي كان التباسها ، لأن حركة الشعر السبعيني ، صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية .

وليكن في (حديث الفتى) مثال على ما نتصور (صفحة ١١٦) :

سبحين سبيحين
ستتصير فيه إلى نراب
هي غفوة أم صحوة أم دفقة
أم طلعة أم رحلة ؟
هذا سؤالك يسافق
لكن ومن أين الجواب ؟

ثم انظر مباشرة بعد ذلك (حديث اللقا) (ص ١٢٢)

أنا يا حبيبي راحل إلى حيث اللقا
لم يخطئ القلب الحزين طريقه
ولا كانت سماسي غائمة

والحق أن هذا القلب يعرف طريقه وإن ساء - مهما بدا - دائماً صافية ، وإنما هي أسئلة الدجج القائم على ريس من اليقين .

يستدعي النظر في « الأحاديث » ما يمكن أن أسميه شفرة « الخط والحرف » وشفرة « الدخول والخروج » .

معياري ممكن هنا : أن تحاول حذف صيغة « الحديث » . هل هذا ممكن ؟

ماذا يحدث لو حذفناها ؟

في تصوري أن يحدث انبهار كامل لا للمصيغة فحسب بل لمادتها المصيبة بها ، الصيغة إذن قائمة في الشعر نفسه لا يمكن نزعها عنه .

يمكن في هذه الصيغة اختيار - أو اضطراب في مضمون - صعب ، فهي اختيار الزهانة والوجازة والتقطيع .

هي أشبه بالرسم الياباني أو الصيني ، خط واحد بفرشاة متزهدة وليست ثرة ، اقتصاد في التشكيل يعتمد على التصفية والفرز والإيماء الكامن وليس على الضغط والحشد الملحن .

هي أشبه أيضاً بقصيدة الهايكو اليابانية ، نقاء وليس كثافة . وإن كانت الكثافة مضمرة - أي ضمن إلا بالجوهرى ، أو ما نتصور أنه جوهرى - دون إسهاب في التكوين ، دون ثقل في عجيبة التشكيل .

اختيار إذن - أو اضطراب - صعب على الشاعر أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يفيض به القول الشعري عن الضروري ، أو غواية الحرف ، كما سنرى . والضروري - في هذا النوع من الاختيار - قاس صارم .

هل حدث ذلك دائماً أم قد أغواه الترداد والتكرار ؟ وما أسميه غواية أو سطوة الحرف ، كما سأوضح فيما بعد ، أي أن وضع طبقة من القول فوق طبقة ، قد شط بالشاعر أحياناً ؟ هل ننظر مثلاً (حديث الجميلة) (صفحة ١٥٧) لنرى مصداقية هذا السؤال ؟ أو فلننظر بعض فقرات القصيدة حيث يقرر الشاعر ما هو مقرر بالفعل ، من غير حاجة لتقرير ؟ ذلك قليل ، صحيح ، ولكنه موجود ، فلننظر مثلاً (حديث الملك) (ص ٩٩)^(٢) وهو أحياناً مما يملح - قسراً عن روح الشعر - التزام الشاعر دائماً بالإيقاع القديم ، وتحاشيه دائماً أن ينطلق حراً حقاً في ساحة القصيد الثرى ، انظر مثلاً صفحة ١٠٦ « ياواهب نعمائك وبتم علينا الخيرات » (هل ثم ضرورة أو إضافة - فيها عدا الإسهاب والقافية - لهذه الشطرة الأخيرة ؟) .

حاؤه .. حلت بلاد في دمي .. (ص ١٤٤ - ١٤٨)

وهكذا .. وهكذا .

أصبح لي أن أرى فيها وراء هذا الولع بالخط والرسم والنقش والتسطير وما يجرى هذا المجرى ، ولعاً بل لوعة في البحث عن دلالة للأشياء والمصائر عديدة ، مخطوطة - كأنما في السفر القديم واللوح المحفوظ - قاطعة لأنها قد تحسمت وتعمنت في الخط الرسم النقش السطر ؟

أليس هذا هو جوهر قراءتي لهذا الكتاب - ألدبوان - القصيدة ؟ ليس بحثاً عن فردوس مفقود ؛ بل هو بحث عن معنى قائم ومحدد ولكنه غايل ، في عتمة تغلف يقيننا قائماً هناك ، ومحدداً ، والفق يتلمس طريقه إليه - ولا يخطئه - في سبيل ليست غائمة ، حقاً ، ولكنه لم يقل قط إنها ساطعة .

أما الشفرة الثانية الغالبة التي لا تكاد قصيدة أو مقطع في « القصيدة - الكتاب » إلا وتدور حولها ، بل تتركز عليها ، فهي شفرة الدخول والخروج - أو الرحيل والوصول . فلتنظر على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال :

قلبي يجدثني . أن أبدأ الرحيل (ص ٢٤) .

ووصل كان وصول الفتي

للفنا (ص ٣١)

لست أحتاج شيئاً

لادخل فيك

فقط

أحتاج موني (ص ٣٧)

أبينا ولست وجهي شطر بينكمو

وجدت الناز

تدناشني

وبرأ سورق (ص ٣٩)

ملي مدخل في ملي (ص ٥٠) .

فإنه الفؤاد عن الخروج

من الخروج (ص ٥٨) .

وأن فناء مدخل في أفول (ص ٦١) .

سميني مدخل عشق

هل ثم تأويل قطعي بات للشعر ؟

سؤال بلاغي آخر ، بالطبع .

فلتأويلات يمكن أن تكون متعددة ، ولكن الخبرة بالنص تظل - فيما أرجو - غير مستفدة .

فلنأخذ أمثلة عن شفرة « الخط » - « الحرف » ، ولنحاول بعد ذلك أن نستشف ما قد يكون وراءها ، وأستطيع عنراً في اقتطاع جذاذات من لحم الشعر الحي ، فهذا قدر التحليل :

كلما حطت خطوط فوق كف البحر (ص ٢٣)

وأعيد تخطيط البحار (ص ٢٤)

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد (ص ٢٩)

رسمته شارة مبتداً

رسمته شارة منتهى (ص ٥٨)

والحرف فرحتنا (ص ٦٢)

شجر الوقت ناداني

وأعطاني سره

قال كن

« كافاً » تكون هي الكمال

وسفر تكوين المجرى

« نونا » تنوء بحملها الأرضين والأقمار

والأطياف (ص ٩٥) .

وكن كاف الكلام

إذا له لا

سكنت مداعها التلفة

وامطبت نار الوطن (ص ١٠٩)

حصد أله - لا فخره (ص ١٣٧)

حصدت وال

يفتني على مرأى الأولى (ص ١٠١) .

فونه . توضح ما ر .

داله دالت دويلات

ياؤه باطالاً قلت أنتد ماقد .

لامه والمضى عليه كلما رحلا

فيها مقومات الدينوي والأخروي ، ويتحد فيها العالم بما وراء العالم . (ربما كانت تلك البؤرة هي لقيا الزاهد ومرساة ، أما الصوفي - ربما - الشاعر - بالتأكيد - فلا ميثاء له فيها أظن بأوبه من عصف اللجج ، وتقلبها) .

ألذلك نحس أن حضور الذات العليا ، المطلق المفارق ، في شعر « الفتى أحمد » أقل وطأة من حضور الوطن على الأخص ، ومن حضور الموت ذلك الوافد المهدد الذي لا اطمئنان إليه ولا اطمئنان منه ، سواء ؟ .

سرى إلي ، من الاستماع إلى هذه الأحاديث ، حس ثوري مفصص عنه غالباً ، وكامن أحياناً ، شعائيل نزعة الرفض والتحدى - لا الانكسار ولا الهزيمة - فلملحه قد ظلم نفسه عندما وسمها بالانكسار في حديث صحفي ولكنه أنصفها ربما عن غير وعى متدبر ، في صلب « الأحاديث » : تمرد على هوان الأوطان وعلى حيف يتحيف الفقراء البلاء بالروح - انظر فقط (حديث البلاد) أو (حديث الثورة) - ساءلت نفس أينفج هذا الحس الثوري حقاً مع المزاغم السائدة عن الصوفية ؟ وحاولت أن أجيب : أية صوفية ؟ أليست كل التعميمات والتجريدات المطلقة مضللة وخاطئة ؟ (بما في ذلك هذا التعميم الإطلاقي نفسه ؟) وقلت : لن أعدم حساً ثورياً حتى في غمار صوفيات تراثية وفي داخل طياتها ، بل لاشك عندي أنه هناك ، فلعل الحس الثوري هو في النهاية ، فضلاً عن أنه ميراث الإنسان ، هو الذي يكمن وراء التراث الصوفي الحق كله .

وصفت لغة الشهاوى في أكثر من موضع بـ « الكثافة » . أما أنا فأرى فيها ، إلى حد أكبر بكثير ، رقة ورهافة وصفاء يشفى أحياناً على السلاسة بله السهولة ، لم أجد في لغة « الأحاديث » حشداً ولا عجيبة ثقيلة بتراكب المستويات - وليست هذه أوصاف إدانة - ولم أجد فيها الحسية العارمة التي من شأنها أن تولد كثافة ما ، ولا تلك العضوية المواراة بالدماء وعصارات الحشا ، بل وجدت اقتصاداً ونقاء من عكارة الجسد وشوائب تخليطاته . ومرة أخرى ليس هنا حكم قيمة من ناحية أو من أخرى .

مخرج عشق

باب سياه (ص ٦٨) .

وما علمتني

أن أدخل النار البعيدة (ص ٧٩) .

ولك الرجحان إذا أردت

ولك الخروج من الدخول

إذا رغبت (ص ١١٩)

هل تلقى وجه الله الآن . . . وتدخل في الأهداب مليكا (ص ١٢٥) .
أعرف أنك كنت تراني

منذ مسحت على جسدي في خروجي الأخير (ص ١٢٩) .

واحسني برحيله . . في رحلي (ص ١٣٣)

ياخذني في حنو وحنان ودخول وخروج (ص ١٤٠)

جسد هو الوطن البعيد وحنينا ورحيلنا . . ومخلودنا ومغروجننا (ص ١٤١) .

وهكذا وهكذا ،

سوف تلاحظ معي ، على الفور ، فيما أرجو ، أن هذا التضاد بين الخروج والدخول ليس تفارقاً بل هو التباس « تداخل تخارج » معاً ، وفي الآن نفسه . من الممكن والمتاح جداً أن نرى في الدخول صورة الميلاد والبعث والوصول ، أو صورة النفس ، الداخل ، الباطن ، أو صورة السر ، الخفاء ، أو الإلهام المستتر ، وأن نرى في الخروج مقابل الموت والانقطاع ، أو مقابل الكون أو الظاهر أو العالم أو الكشف .

إن نظرة سريعة سوف تجل لنا أن هذين العنصرين غير موضوعين في شعر الشهاوى موضع التضاد أو المواجهة ، بل إنهما متدجان أو مكملان أحدهما للآخر ، دون أن يصلح مع ذلك إلى حد الذوبان في جوهر أعمى ، انظر مثلاً ارتباط الرحيل بالميلاد والخلق الجديد دون امتزاجهما في هامش صفحة ٦٢ : « رحيل طفلة جنينية تمنى الشاعر أن تلقاها الدنيا » . وانظر الجبروت والمضض أيضاً :

« تمنى الشاعر » ، وما كل ما يتبعني المرء . . إلى آخره .

ومن هنا - وعلى الرغم من أشياء عدة - يظل « القلق » غمرا لهذا الشعر ، فلا يصل أبداً إلى تلك البؤرة المتندة التي تتصهر

فاضت كل فيوضك
في الأرض ، وخضت بحار العشق
لوحذك (ص ٤٩)

(انظر تعبير « لوحذك » ومزاجته . منع « فاضت كل فيوضك » لتعرف ما أعني « باستثارة القلق » في الصوغ بل في الصنع) عندما أسميت هذه التقنية مرة في معرض حديثي عن شاعر مرموق هو حسن . طلب « غواية الأرابيسك » أي فتون النمنمة التي قد تصبح ثمنه صراحاً ، ولا أقصد أن النمنمة ، أو الأرابيسك ، ضواء وتكلف وخلو من السدالة ، فحتى التجريد نفسه له معنى ودلالة ؛ بل دلالته قوية ونافذة ، وأنا نفسى من المقتنين بالجرس والصوت وهذه الفتنة عندى وجود له قيمة كبرى ؛ وليس من الناحية الشكلية فقط ؛ ولكننى ، كذلك ، أعرف مهابى هذه الفتنة ومزالقها المردية .

أنا قمر يتجلى في سياه تعالت
أنا قمر يتجلى في زيت مزن تعالت
أنا قمر يتجلى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراسكم من حروب توات
فهلأ شربتم دماي
ودمى
وهلا سكتتم فلوى
وسمى
لكم دينكم يا هادي
ولى دين هذى البلاد (ص ١٥٤)

وفضلاً عن سطوة الجرس واللفظ (بالمعنى الأصل للكلمة) والحرف الذى قد يتحول أحياناً من قافية داخلية إلى سجع كسجع الكهان ، فإننا أيضاً نلاحظ سطوة القافية الخارجية والتفعيلة الخارجية التى تؤق - فيما تؤق به - بأثر من الرتابة والراحة والأمان - وهل نقول « التطهير » أيضاً ، واغتسال الروح من المفض .

وعندى أن نأى الشاعر بنفسه عن تقنيات « قصيدة النثر » أو عن الشعر الذى خلص من رتابة إيقاع التفعيلة المضطربة المتصلة التى لا حول عنها ، غير مفهوم .

وما أغنانى عن نافلة من القول بأنه لا انفصام يمكننا بين اللغة والرؤية ، لولا أن ثم بيننا من يعنى - غاية لتجاوز السطح في الغالب - بإثارة ما يسمى قضية « اللغة » كان ثم أدبا (وشعراً على الأخص) ينظر فيه إلى شئ اسمه « اللغة » من غير أن نراه - في الآن نفسه - متحدثاً بما وراء اللغة .

لكن ، ومع الخلو من هذا التوضيح الذى كان غير ضرورى ربما ، فإن كل حديث عن اللغة أريد أن يفهم في الوقت نفسه على أنه حديث عن خبرة واحدة متعلدة الطبقات ، فلا معنى للغة دون لحمتها وسداها ، ولا مادة للأدب والشعر على الأخص دون لغته هو ، لغته الخاصة به وحده ، لغته التى تشكل فرادته - ومهما تكلمنا عن « موت المؤلف » وعن النص الغالب وعن التناص وعن إعادة خلق النص مع كل قراءة - تبقى هذه اليقينية في صلب العمل الأدبي ، أعني تفرد النص بمادته ولغته معا .

وهو ما يصدق بصفة أخص إذ لا نخطئ في (الأحاديث) نوعاً من سطوة « الحرف » - بأكثر من دلالة السمع نحو محمد المعنى ووضوح الدلالة كما أسلفت - أعني سطوة جرس اللفظ ، أو صوت المادة اللغوية إلخام نفسه ، مما يفضى أحياناً إلى غواية قد أسميها بغواية « الرقى والتعازيم » ، ولعلنى قد أسميها مرة « غواية الأرابيسك » أى مجرد غواية النمنمة والرقش والجرى وراء سحر الإصااة ، وترجيع السيريينات اللفظية ، مما يكون جزءاً قاعدياً من هذه الغواية .

غربت حتى صرت غبرى .
شرقت حتى شاب شيبى (ص ٥٧) .
مسك الناس
أم مسك الناس
أم رشك الأوس
أم خشك الكاس
كل المعون ارتفتك
وكل القلوب ارتاتك . (ص ٤٧) .
شاهدت النور
ففتت
وفتت أفتالك

في السياق العصري إذن ، وهو عصري ومعاصر وأكثر من معنى ، يأتي التناص القرآن مع سورة « الكافرون » : « لكم دينكم ولي دين » ، كما يأتي هذا التناص مرة أخرى في (حديث ٨٣٩) :

« لكم دينكم ولي ألف دين ودين » (ص ١٧٠) .

ثم يعقبه :

« ودين الفتي طريق طويل .

يؤوب إليه ، ويثولديه المحب الكبير ... »

وعندما أثير العصرية أو المعاصرة في هذا السياق ، فلست أعني به فقط تركيبيه الجملة العربية ، بل ما يكمن فيها من مفهومات حديثة من نحو « يجثولديه المحب الكبير . . من تحت وجه الغيوم » فهذه تركيبة بيانية تنفج رائحة رومانسية واضحة . بل وفي هذا المثال بالذات نجد كلمة « ينده » التي تعني في الأصل زجر الإبل ، أو إصدار الصوت ، فهل نفهم الآن بهذه المعاني من القارئ المعاصر أم أن هذا القارئ سوف يأخذها ، مسلمة ، بمعنى النداء ؟ .

وما أكثر هذه الأمثلة في الإحالة إلى نص نرائي غائب - أو لعله حاضر جدا - مع إدخاله في سياق غير نرائي ، إن لم يكن حديثا .

القيمة النصية - الرؤية لهذه التقنية ، في تصويري هي « قيمة الفلق » ، وهو جوهر قراءتي ، أو استماعي - بقدر ما استطعت من حسن استماع - لهذه « الأحاديث » : « الفلق حافظا كامنا ومحركا بل صائعا للنص ، والفلق ناغيا ومستدعى ومبعوثا بقراءة النص .

ولذلك فإن الألفاظ العامة - أو الفصحى المحال بها إلى معنى معاصر - في داخل سياق فصيح أو نرائي ، وكذلك تداخل التفعيلات في سياق يجري مجرى الورد الهادي ، المستقر ، ذلك كله عنصر الفلق أو على الأصح قيمة الفلق . ولا أعني بذلك بحال المعنى الذي يقصد إليه التضد الموروث الذي يتحدث عن « فلق » اللفظ في موضعه باعتباره مأخذا وسوءة ، بل أعني العكس تماما باعتبار الراحة والاستماعة إلى

إن تراثه الصوفي والقرآني والمأثور ليس تفعيليا في الغالب ، ولكن الأهم أن التزام الوزن بصرامة قد يؤدي به إلى نوع من التوقع أو استباق النغمة سلفا عما يقلل من قيمة الصدمة ، أو الكشف ، أو على الأقل المفاجأة الحية ، في نصه .

وهي قيمة - أعني قيمة الصدمة - لها فعاليتها وربما ضرورتها في هذا النوع من النصوص .

وعلى خلاف ذلك ، فمن الأمثلة الموفقة التي يرف فيها الشعر ويونع ، مع النغمة من ناحية والتناص من ناحية أخرى (حديث البحر) (١٦٣ - ١٦٥) .

فلنقرأ منه ، مثلاً :

قل

إنك معجون بالحزن

ومعجون بالمشق

ومسوس بامراة تملك

إلى البحر ولا تفرق

تشرب ماءه

وترويا

نفشف وتسمق

أستصور أنه ما من حاجة بي إلى أن أتناول مسألة التناص القرآني والنرائي في « أحاديث » الشهاوي . ما أوضح ذلك وما أكثر ما تناولته التعليقات والدراسات^(١) .

ليست أهمية هذا التناص في إثبات وجوده أو التدليل عليه فذلك ما لا يحتاج لإثبات أو تدليل ، بل في دلالاته وقيمه في ميزان عناصر الشعر ، أي في تفاعل ودينامية هذه العناصر .

في (حديث التجلي) (ص ١٥) ، مثلاً ، ينتهي المقطع ، أو القصيدة بـ « لكم دينكم يا عبادي ولي دين هذه البلاد » . ولكنه يبدأ :

بين عشقين .

يصعد هذا البعيد .

ويقرأ آياته للجميع .

وينده من تحت وجه الغيوم ... إلى آخره .

هل ينشئ وب الكون الكون من الأول

هل ؟

هل ؟

وانظر مع النعمة المستلزمة من تراث رومانسية أوائل القرن ، ذلك السؤال لنناصب عن القلق الممض ، سؤالاً لا إجابة له ، بالضرورة ، وبالتعريف ، سؤالاً هو تقطير ومثول للقلق الذي لا راحة منه .

مع ذلك كله ، فإن هذا الكتاب في حسي علامة من العلامات البارزة في تطور الشعر الحدائي في مصر - والبلاد العربية - وما أجمل (حديث لا) ، (وحديث الجسد) ، (وحديث البحر) ، بما تحمل كلها من كمال في مسعاها ، وتحقق قلق .

في حوار آخر مع أحمد الشهاوي^(٨) هزني كلماته :

« الشعر عندي معادل للموت . وصوت الوقت الذي أحياء . ومصير واسع للكون الأرحب . الشعر حائط عال لمستشفى نفسي ، يوقف مد الجنون » .

ليس في هذه الكلمات بلاغة وإنما صدق عرق ، ولكن فيها أيضاً وعياً يتأمل ويفكر ويستبصر ذات نفسه وذات الآخرين .

وفي النهاية (وما من نهاية حقاً) أريد أن أحيى في أحمد الشهاوي هذا الصديق ، وهذه الشجاعة ، وهذا الشعر .

قرار ، والأمن إلى إيقاع رتيب ، إنما هي « قيم » أو عناصر سلبية . القلق بمعناه المعاصر حافظ للإبداع والتجديد ونتيجة له في آن ، ولأننسى في الوقت نفسه أن هذا التداخل بين الفصح

والعامي (بمعناه العريض الذي لا أجد عليه غباراً بل أنحاز له انحيازاً) بين التفعيلة الجارية على سننها واختراق هذه التفعيلة بأخرى مغايرة ، بين المفهوم التراثي أو الصوفي القديم والمفاهيم المعاصرة الجديدة والمستحدثة ، في أنواع من التراوح والاتساق والتنازع والتداخل وعلى سلالم موسيقية أو من مقامات موسيقية متناوبة - إن صح التشبيه - هذا كله يدعم ويبرز « القلق » لا بالمعنى الصياغي فحسب بل أساساً بالمعنى الوجودي ، أي « القلق » باعتباره جوهر الخبرة الشعرية .

ومع كل أمارات الشباب ، والمغامرة في هذه القصيدة - فإن فيها آثار رسيس الرومانسية التي لا يبرأ منها - أو لا يكاد - شاعر حق . انظر مثلاً (حديث الخلق) : (ص ٦٥) .

نام النجم

ونامت شمس الليل السوداء

قلبي يصحو

في منتصف الحزن

ويسأل

سنة أيام راحلة

سنة أيام قادمة

الهوامش :

- (١) انظر ، مثلاً ، لماذا الاحاديث ، مجلة الشعر القاهرية العدد ٦٤ ، اكتوبر ١٩٩١ (ص ٩٨) ومقال د . زكية مال الله و البدايات الصوفية في احاديث أحمد الشهاوى ، مجلة أدب وتقدير ، القاهرة ، العدد ٦٧ ، مارس ٩١ ، وغيرها .
- (٢) جريدة الوطن ، ٢٨ مايو ١٩٨٨ ، مع حلمى النمنم .
- (٣) كأنما هناك ، أصلاً ، أى حدث يمكن أن يعد صغيراً (ا . خ) .
- (٤) الملك السكر وحاشيه الملك السكر ونساء الملك السكر وذقن الملك السكر
- (٥) أو (حديث البلاد) (ص ١٧٧)
البلاد التى غادرت قد تعود
البلاد التى هاجرت قد تعود
البلاد التى سافرت قد تعود .
- (٦) انظر مثلاً ، ص ٢٧ : شق الله القمر إلى نصفين نصف له والنصف الآخر أين ؟
فليس هذا سؤال الملتاع المستجير ، بل سؤال المعارفين .
ثم انظر ، بعد ذلك « حديث النسيم » ص ٣٣
« نصف لأرضكمو بغير شكلها ونصف للفق أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان » .
فهل عرفت الآن أين نصف القمر الآخر ؟ أليس هذا النصف ، كذلك نصفاً للفق أحمد (الشهاوى) يعيد لقلبه « بعض » الأمان ؟
لا يعيد له « كل » الإيمان ، صحيح ، وإنما هناك على كل حال ، إيمان ، وليس البحث ، وليس مضطرب السؤال .
- (٧) انظر مثلاً ، عرض وتعليق عمر نجم في ٨ مارس ١٩٩١ : « المجموعة بيان لعنق العلاقة بين الشاعر والقرآن الكريم » ، وغيره كثير .
- (٨) « الدولية » ٢٢ يوليو ١٩٩١ .

قراءة

في ديوان آية جيم

فاطمة قنديل

سيقول إن هذه القصيدة استعراض لغوى لمهارة اللعب .
وفكرة اللعب بوصفها مرتكزاً أساسياً تقوم عليه قراءة القصيدة
تقف بنا عند الحدود الأولى لهذا النص ، في استسلام لغوابة
اللعب التي قد تباعد بنا عن النفاذ إلى أعماقه ومحاولة كشف
خصوصيته وعلاقته بالنصوص الأخرى للشاعر .

في السياق السابق ، يحسن الوقوف أولاً عند مقتبس استهل
به النص وهو :

« الحرف يسرى حيث القصد

جيم : جنة

جيم : جميع »

النقري (آية جيم ، •)

ويطرح هذا المقتبس أسئلة أولى :

هل هناك قصيدة « مشار إليها في المقتبس » في اختيار الحرف
« الجيم » من ناحية ، وفي سريانه من ناحية أخرى ؟

هل اللجنة والجحيم هما الغائتان النهايتان لسريان الحرف ،
أم أنهما طريقتان « أرضيان » يعبرهما الحرف إلى غاية أخرى ؟

•
واية جيم « هو الديوان الخامس الذي صدر أخيراً للشاعر
حسن طلب^(١) ، وحسن طلب من أبرز شعراء
السبعينيات ، وقد صدرت له من قبل أربعة دواوين
شعرية ، أولها : (وشم هل يهدى فتاه)^(٢) ، وثانيها :
(سيرة البنفسج)^(٣) ، وثالثها : (أزل النار في أبد
النور)^(٤) ، ورابعها : (زمان الزيرجد)^(٥) .

•
في (آية جيم) يواصل الشاعر طريقته الخاصة في تفجير
اللغة ، وهي تصل في هذا الديوان إلى اعتماده بشكل كامل على
تفجير الإمكانيات الصوتية والدلالية لحرف واحد هو
« الجيم » ، مما دعا الناقدة سيزا قاسم إلى أن تقيم دراستها
حول هذه القصيدة على أساس أنها تركز بشكل
أساسي على اللعب وأنها « تعد بذلك نموذجاً عربياً يمكن أن
نختبر فيه اللعب بالكلمات » .

وأتصور أنّ هذا المدخل إلى قراءة هذا النص قد التقط من
إشارة مباشرة في النص نفسه ، حيث ورد فيه أن هناك من

« الجيم » . لقد لثت الحازبار بالأسئلة فهل سوف تجيبه أية جيم
عن أسئلته ؟

يتطلب الوقوف المتوتر على « شفير الوقت » ، هذا الوقوف
المتحشد بالأسئلة، اختيار آتى من الحدين ، ويقف مقطع ابن
الرومي المتقرب في أية جيم (أمامك فانظر آتى نهجك تنهج -
٣٤) غيراً بين طريقين من الممكن اختيار أحدهما وترك
الأخر ، ولكن هل الحدود واضحة هكذا في زمن الحازبار ؟ هل
يمكن للحازبار أن يتجاوز شفير الوقت بإقامة حدّ جل بين الجنة
والجحيم ، دون أن يشبك في نسج الفوضى ؟

أجل
لا بد من ترك القصيدة في سبيلها
لكي تنضم فوضاها
لفوضى الواقع الذهني
أو تتحمل الأوزار عما
فوق كلكتها
(أية جيم ، ٧٩)

« الجيم » في المعجم حرف من حروف الأبجدية وهي الجمل
الطالع ، ربما بعد أن طال صبر العيس ، فعاداً بعد أن يس
القاموس ؟ أيؤلب المصحى لتخرج من معامها ؟ أم نجرب
حيلة أخرى لفك الرمز ؟ يخلق مهبجاً حراً لتأويل المحار ؟
وترتبط فكرة تأليب المصحى لتخرج من معامها ملاحظة أولى
على الديوان تتعلق بالعلاقة بين عنوان الديوان وأقسامه
الداخلية ، فبينما تضم السور الغرايه الايات ، تضم الابه في
الديوان. السور الخمس (الجيم نرجح - الجيم تنجح - الجيم
نحج - الجيم تجمج - الجيم تجرح)^(١) ، ولقد تساءل الحازبار
وهو يركض في تمام الوقت: هل يكتب بأن ينادى بوجوب تأسيس
الفروع على الأصول أم أن هناك شيئاً يمكن أن يمد به من سفير
الأسئلة ويغير كل شيء في نظام ساء تلك الكائنات ؟ فهل
رحلة الجيم هي ذلك الشيء الذي يتناقص كل شيء ويؤسس
العالم الآخر الجديد ؟ . وتطرح الملاحظة السابقة سؤالاً آخر
سوف أحاول الإجابة عليه عبر هذه الدراسة : هل تجاوزت
الجيم بالحازبار شفير الوقت عبر قلب الأصول أم عبر تأويل
المجاز ؟

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة .
وبداية أتوقف عند الجنة والجحيم ، ليس عند الغرى ، وإنما في
نص آخر للشاعر :

ماذا يستطيع الكائن القدرى
كيف يرد جنة غيره بجحيم خيته
بأى وسيلة حسنة أو شتاء
يقطع ذلك الزمن المروع في انتظار حلول ساعته .
(زبرجدة الحازبار) * (٧)

تمثل محاولة تلمس العلاقة بين قصيدتي زبرجدة الحازبار وأية
جيم المحور الرئيسي الذي تقوم عليه هذه الدراسة ،
والقصيدتان قد كتبتا في فترة زمنية متقاربة ، إذ كتبت الحازبار
في الفترة من فبراير إلى أبريل ١٩٨٦ ، وكتبت أية جيم في الفترة
من أبريل ١٩٨٧ إلى فبراير ٨٨ . وبين القصيدتين كتب الشاعر
في ديسمبر ١٩٨٦ في ديوان (زمان الزبرجدة) قصيدته زبرجدة
القادمة^(٨) ، التي من الممكن أن تعد - كما سوف أوضح -
إرهاصاً بقصيدته أية جيم .

يطرح اختيار الحروف « الجيم » سؤالاً بدعياً : لماذا الجيم
بالتحديد ؟

يقف الحازبار على « شفير الوقت » بين تاريخه العربى الذى
ينهار أمام وهبوت هذا العصر ، أمام الآخر - الأجنبى عمقاً بين
ماضى موات وحاضر يفوق به في أهوال المصير الصعب ، وبين
الضعف والغربة يقف الحرف الجيم ، فهو في مصر :

حرف غريب مستضعف
توزعت تركته الصوتية
بين الـ G الإنجليزية
والدال الصعديّة

إنه فريسة الكفاف الفارسية (الجاف بالنطق المصرى) في
العراق ، وتبليد اللسة في الشام والخليج ، وفي دول المغرب
العربى ، فقد أصبح فرنسياً أكثر مما أصبح أى شيء آخر (أية
جيم ، ٣٢ - ٣٣) ، ويطرح استحلال الهوية وهجوم الآخر
الأجنبى الخطوة الأولى نحو تلمس العلاقة بين « الحازبار »

زبرجدة مستطهرى بالجيم

ونحى ردى

ثم استحمنى نحو ضمير الجمع

فينصاع ضمير التكلم للنوع

يقول : انطلقى

(زبرجدة القادمة)

تنطلق الجيم نحو امتزاج المفرد بالجمع ، الأنا/ الآخر ، تخرج من النسق لتؤسس حياة أخرى ، يمكن أن نراها مرة أخرى في السورة الثانية من آية جيم « الجيم تنجح » حيث تقف « شاء » الأئى في مواجهة « جيم » الرجل ، وتبدي ثنائية العلاقة بينهما من ناحية ، كما يتبدى تاريخ العلاقة الثنائى المبرور الذى صنعتته الحروف الأخرى أيضا ؛ لكن الجيم تتجاوز تاريخها الشخصى ، ويحدد الحرف تجربة الاكتمال ، فتبدو « جيم » الرجل :

ولد استدار بطنها كالمراه الحلى

وانطوى هناك في المركز

على نقطة يتمه كاخلية الأولى

للجنين الحى .

(آية جيم ، ٤٨)

ويصبح الاكتمال تجرية وجود وإعادة خلق للذات عبر امتزاج الأنا/ الآخر ، ويغير الوجود الجديد الوعى بالكون فتصطبغ الأشياء الوعى الجديد بحرية التحقق وتجاوز الانقسام الألى واستشراق جيم المطلق ، فهل نجحت الجيم في تأليف صيغة وسطية بين الأبيض العنسى والشيخ الرئيس وبين هيجل وابن باديس ؟

غير أن تجربة الاكتمال ، الحرة ؛ هذا الجنين الحى ثمرة التجاوز والتجدد لا يمكن أن يتحقق سوى باليتم ، نقطة وحيدة قد تكون بذية الخلية أو مركز الدائرة ؛ وهذا هو السؤال الذى يطرح نفسه الآن ؛ هل يمكن أن تؤسس هذه النقطة بديلاً للعالم الذى اعتصمت عليه في ولادتها أم أنها سوف تقع مرة أخرى في دوائر هذا العالم . الفوضى ؟

إن هذا يتطلب أن أسير مع القصيدة كما أراد لنا الشاعر أن نسير . فأرصد القصيدة في تسلسلها لكى يتبين الشعراء معجزة العلاقة بين خرجها ومدخلها . وبالتحرك إلى فك الرمز يمكن السير أولاً مع « جيم » تهجى وتجاهر حتى « جيم » تنفجر ، حيث تبدأ الجيم في السورة الأولى بتهجى تاريخها بنفسها وتقف الكلمات المدرجة في سجل المعجم في تراص دون الإشارة إلى دلالتها ، إنه معجم يقف فيه التاريخ العربى للكلمات بجانب البنج وأجهزة العلاج والزنجير والمكياج والبلاج ، ولا ترتبط الكلمات بأية علاقات دلالية أو نحوية . وتنتثر واو العطف هنا وهناك دون نظام .

في حركة الحرف من السكون حتى التنفجر عبر القصيدة ، يتولى الحرف ليدخل في عوالمه وينخرط في فوضى علاماته مجسدا التنسج العنكبوتى لطرق الجنة والجحيم ، ربما ليستعيد توافقات اللحن حتى يستبين له التشاؤم* ، وتلك الجيم أن تكون كل شىء أو أن تكون شيئاً ليس كمثل شىء ، تملك الوقوف بين حدود الحياة والموت ، وتتحرك من سكون المعجم عبر مستويات من الحركة التى تحاول تجاوز الوقوف على شفير الوقت ؛ عبر « جيم رج رجا » أو « جيم تلجج تنجج الجيم تفرنج » ، أو « جيم فى اتجاه لامتزاج فى اندماج بانفسيام » وتتحرك جيم الجهاد بين جيم الجبن وجيم الشجاعة ، ويصبح كل من السكون والحركة ومحاولة التجاوز طابعا لوجودنا نفسه في هذه المرحلة :

نحن نعيش ما زلنا في عصر الجيم

وسيمر وقت طويل طويل

قبل أن تنتهى هذه المرحلة الجيمية السعية

(آية جيم ، ٤٣) .

يتجلى الخروج من الفوضى في بدء التحرك من جيم يوجد جلها في البياض الجيم ، تتبدى في السورة الأولى ذات طابع كلى غير محدد يمكنه أن يستوعب هذه الفوضى ، ويتنبأ قصيدة « زبرجدة القادمة » بتخلق هذه « الجيم الجيمية » :

جيم زبرجدة تتخلق عند بزوغ الفسق

مستعمل

وتخرج عن هذا النسق

جيم المطلق ..) تأخذ طابع الوحي، فهي (جلجلة الجرس)، النبوة (صدق الحرف الكليم)^(١١)، الإلهي (جل جلالها)، وتصيح «الجيم الجيلاء» صيغة وسطية، واندماجاً للثالث (الجيم مجد الأب، مجد الابن، والروح القدس) ويستبدل الشاعر بعبارة «أسماء السور» التي تتردد عبر الديوان عبارة «أسماء الصور» في فهرس الديوان، فيناظر الحرف في مستوياته الثلاثة، (الإلهي - النبي - الوحي) نفس الشاعر^(١٢).

وهذا النسق الثلاثي يبدو من هذا التصور النسق الوحيد الذي يواجه به الشاعر - الحرف/فوضى الواقع الذهني . ويمكن تتبع هذا النسق في أكثر من موضع حيث يأخذ دائماً طابع محاولة السيطرة على العالم، عبر السحر، الخيال، أجواز المجاز، الألوهة .

ويتضح هذا في أن الحرف «الجيم» هو خامس الحروف الأبجدية العملية (مع ملاحظة أن عدد السور في الآية خمس سور) بينما هو في «أبجد هو» ذات الطابع السحري ثالث الحروف، مما يخلق جدلاً بين موقع الحرف الواحد في ترتيب مختلفين ٥، ٣، ويتسم هذا الجدال بمحاولة السيطرة السحرية من جانب الرقم ٣. وفي ثنائية الرجل والمرأة يصبح الحرف تجربة اكتمال وتجاوز وسيطرة على النقااض عن طريق حركة الجنس التي هي الثالثة أيضاً في الثالث الوارد في السورة الثانية (الجسم - الجسد - الجنس) بذلك في مواجهة «جيم الجنون» وظلالها العذرية والصوفية . لكن أبرز ملامح هذا النسق الثلاثي تتضح في السورة «الثالثة» حيث يتحرك الشاعر بين طفلين، ويكون الخيال مزيجاً بين نقيضين ومحاولة للسيطرة على فوضى العالم .

هل يمكن القول إن هذا النسق الذي يماثل نفس الشاعر هو محاولة لتجاوز السكون المتورق على شفير الوقت، حيث يمكن تجاوز هذا التوتر باختيار الإقامة في «الحرف» في المطلق الإلهي اللازم في مواجهة توتر الحاضر الزمني ؟

وهل يكون الحل المطروح هو الحل في :

ربما تحمل السورة الثالثة (الجيم تمنح) إجابة عن السؤال السابق . هذه السورة التي تتحرك بين طفلين (وهي تحمل أيضاً موقعاً وسطياً بين السور الخمس) - الطفل الأول في بداية السورة مسرح لحركة الخيال يفقد فيه الطفل الترائي أحد ملامحه البارزة، وهي استيقاف الشاعر لصاحبه، فيحدث العكس ويستوقف الشاعر بواسطة راج يرجوه عن جريته بالخيال، هذا الخيال الذي يمثل عوضاً عن الشخصين المتقسمين وبه وحده يمكن أن تمتزج الثنائيات ويتحقق التوحد، ويرادف الخيال السحر في مزجه للنقااض وتوحيد اللفظ والمعنى، لكن هذا المزيج يقف بين الحضور والانقطاع، هل يمكن القول بين الحضور/الحضور الغائب على حدود الواقع وفوضاه ؟ في «يوم المهرجان» حين يواجه الشاعر الشعراء والمثقفين والنقاد والجمهور، ويحاول الانفلات من الضحك والفوضى عبر «العين» التي تتجسس للتناقضات وتلمسها لتتزوج بين العاج والحواء والموجة والجمر عبر فعل الرؤية، وتتحرك العين من دلالتها بوصفها عضو إبصار إلى دلالة الينوع الذي ينبع من الأرض ويجري «فيها عيتان تجريان»^(١٣)، أمي الدموع التي لم يدرفها الشاعر على الطفل الأول واستعاض عنها بالخيال ؟ أم هي الدموع التي توشع الوقت فيتبدل هلامه وتندثر بخطر الوقوع مرة أخرى على حد الشفير :

إن التراث مثلاً في لحظة ونقيضها يغتال حاضره
فهل يختار لحظته
ويتنخب الشيوخ المعنى
لكي يؤسس من هلام الوقت مرحلة
ويصعد فوق مرحلة النصوص ؟

حين يبدأ الارتطام «بفوضى الواقع الذهني» يبرز للملمح الغائب في الطفل الأول فيستوقف الشاعر صاحبه (فيانخيلي انظر !) فنصبح أمام الطفل الترائي مجسداً لعلاقة الشاعر بالواقع، وتتلخص حركة السورة الثالثة كلها لتكون بين طفلين سواء أكانت حركة الخيال أم حركة الاصطدام، وبين قوسين هل يمكن لهذا المزيج أن يؤسس خليفة أخرى ؟

إن الجيم التي تجلت أولاً في «البياض الجم» ثم تابعت تجليها في (الجيم الجيلاء، جيم الوشيجة، الجيم الجيمية،

زبرجدة مؤبجة

بلا حبر ولا ورق

زبرجدة مجردة مجسدة

زبرجدة تناقض نفسها ؟

(زبرجدة القائمة) .

نحو تأسيس عالم بديل ، وهو في هذا الجنوح مثل الذات المفردة للشاعر لا يمكنه أن يغفل من نسيج علاماته -علاقاته- ، لا يمكنه أن يتجاوز الحضور إلى غياب ، وإنما أقصى ما يمكنه أن يقف بين الحضور/الحضور الغائب . لا يمكن للجيم الجبها أن يصير جرسها جنسها دون أن تتجرد عن نسيج العلامات ، ولا يمكن أن تنغمس في العلامات - الواقع دون أن تتجزأ عبرها ، إن الجيم الجبها لا يمكنه أن تستقل عن العالم لأنها لا تملك سوى أن تكون جيباً جنب جبالية الأجانب والأعاجم فقد عجت الأجسام بالأجسام ، وهي في محاولتها لتجريد التجسيم تسقط مرة أخرى لتلتوي مراوغة في علامات الجنة والجحيم ، تدخل ظلام الواقع لتجوس فيه مرة أخرى ونجسم التجريد :

الجيم من الدجن أن ترجع

ولي أن أجرد شعوي

وأجنت بالجيم

لي أن أجن

وأجلو هذا الجن

(آية جيم ، ٤٣)

ليس للجيم الجبها إذن سوى أن تكون نسقاً ذهنياً يلقيها الشاعر كعصا موسى لتلقف الجيومات الأخرى عبر السحر وأجواز المجاز ، نسق بديل عن الجنون وشيء ما قبل أن يثا الفنى يافوخه بحديدة* ١ .

ولأن الجيم (من أجل الجميع) فوجودها مرتبط بوجود العالم الذي تريد أن تمحوه ونسيجهما مشترك في نسيجه ، لا يمكن أن تهيل عليه التراب دون أن تهيله على نفسها أيضاً وتندثر فيه :

أجل

لا بد من وقت القصيدة

عن تزلزها

لكى لا يسقط المبنى

على المبنى

أو لكى لا تهدم الألفاظ

إن مسألة العلاقة بين ظاهرة التعامل مع كيمياء الحرف العربي وتردى الواقع الاجتماعي ، قد ناقشنا من قبل صبرى حافظ في مقال له عن الشاعر ، أورد منه هذه الفقرة : « هذا التعامل مع كيمياء الحرف العربي الذى يكسب دلالاته من طبيعته الجمالية قبل قيمته الإشارية أو الدلالية هو الذى يجعل تلك الوحدات التكرارية لحرف من الحروف في جميع كلمات مقطع أو فقرة نابضة بنوع جديد من الدلالات أود أن أسميه بـ « قدرة الكلمات التعزيمية » حيث يلتفت هذا الاستعمال النظر إلى جماليات الحرف العربي وحدها ولكن أيضاً إلى قدرة الحروف على تخليق حالة مزاجية أو مناخ معنوي (سيماني) ، ولا يمكن فصل هذه الظاهرة الجديدة . . . عن مسألة تردى الواقع الاجتماعي بالصورة التي جعلت الكاتب يبالغ في إبراز جمال النص حتى يتبدى في ضوء جماله الباهر مدى قبح الواقع المتردى في حمة السدور والانحطاط ، كما لا يمكن فصلها كذلك عن مسألة الزبابة باللغة القومية التي أخذت تشيع في عصر عودة اللغة الإنجليزية ، لغة السادة الجدد للسيطرة على لغة الإعلام ولغة اللافتات ولغة الأغنية الشعبية . . . » (١٣) .

وقد أشار شكوى عياد أيضاً في مقال له عن الشاعر إلى مسألة التعامل مع الحرف بوصفه قوة سحرية يحاول بها الشاعر تجاوز الواقع ويخلق عالم بديل ، فيقول: « أثناء يحدث نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة الكلمات والجمل ، قوة اللغة المحبوسة في قيود المنطق ، أثناء يحدث نفسه بأن في الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة السحر حيث تستنزل القوى الخفية من عالم الغيب ! إنه إذن لم يسراً تماماً من الحلم بخلق عالم بديل ، عالم يتجاوز القصيدة نفسها كما يتجاوز عالم الواقع » (١٤) .

لكن الصيغة الوسطية « الجيم الجبها » حرف يتشابه مع الجيم في قابليته للتشكل ويتميز عنه في الوقت نفسه في جنوحه

آخر ما تبقى من دلالتها
بمعولها

(آية جيم ، ٨٥)

الأول : هل الشعب هو الجيم ؟ وأى جيم ؟
الثاني : لماذا ترددت هاتان الصيغتان مرتين فقط في
الديوان ، مرة في السورة الأولى ومرة في السورة الأخيرة !

وللإجابة عن السؤال الأول أشير إلى الربط بين الجيم
واللهجة منذ السورة الأولى، فهي « جانة اللهجات » ولكنها
أيضاً « جَبَّ الأجنبي ، وحجر الأعجمي ، وجرن الدارج
اللهجي » ، وفي السورة نفسها تطالعنا جيم جديدة « فتجانلت
جل وجدت لهجة » بحيث تبدو هذه اللهجة الجديدة أحد
تجليات الجيم الجبابة في مواجهة فوضى « الدارج اللهجي »
ومحاولة اقتناص الفرع الذي يؤسس الأصول .

إن الحل الجريء « الحازيازي » الذي كان يرى أنه لا بد من
شيء يناقض كل شيء ثم يكسح أي شيء من قمامة هذه
الأشياء لا يبقى على شيء* ، يتراجع الآن ويوقف الشاعر
تفجر الزلزال ، وتتحرك الجيم الجبابة - الذات ، نحو التعالي
عن الانغماس في نسج العلامات - العلاقات ، ويكون
مصيرها أنها :

سمت لخلودها
لم يبق منها
غير هيكلها

(آية جيم ، ٩٢)

أما عن ظهور هذه الثنائية في مفتتح السورة الأولى أولاً ، فإن
ظهورها الأول يتبدى بجسداً كلية الرمز/الشعب/السلطة ،
وعبر القصيدة يتفكك الرمز/الأخذ/مستويات عديدة لكل من
الشعب/السلطة هذه المستويات التي تقطعها (الجيم الجبابة) ،
جيم الوشيجة ، الجيم الجميمة ، اللهجة الجديدة ..) في
محاولة لإيجاد حل للتوتر القائم عبر الديوان ، لذا لا تظهر
الثنائية مرة أخرى سوى في السورة الأخيرة حين تفشل « الجيم
الجبابة » في تجاوز التناقض فتعود الثنائية إلى المواجهة مرة أخرى
في زمن مرجأ ، حيث تغرق الجيم مطلقاً أخيراً رغبة ومتنهي
بعيد عبور طسوق الجنة والجحيم - وتبرز ثنائية
الراجون/المجرمون ، الارتقاب/المفاجأة مرهون حلها ببقاء
الجيم هذه القيامة المعلقة على (إذا) الشرطية المستقبلية ليعود
الزمن مرة أخرى بين حاضره عاجز لا يمتلك سوى الرجاء
ومستقبل بعيد مطلق ومتعال ، ولنعود مرة أخرى إلى حقيقة أن
ما لم يكن سيتم ثم وليس من شيء لينقذ بعض تلك الكائنات
من المصير الصعب قبل نهاية التاريخ أو قبل انقراض النوع* .

هل كانت زيرجنتي القادمة تنبأ بمصير « الحرف المجدد » إذ
فر من المرحلة الجميمة إلى المطلق حين قالت إنه :

الرويا التي ينشئ المكان زمانها
ومز لا ما يوجد ؟

هكذا تصل الجيم إلى معبرها الأخير عبر تجريد التجسيم
وتجسيم التجريد ، فيصبح الحرف هيكلأ مجرداً من الزمن
والعلاقات والأشياء ، مما يحدنا إلى سؤال طرح في بداية هذه
الدراسة ، هل اكتفت القصيدة بأن تحرك الحازيازي عن شفير
الوقت بتأويل المجاز ؟ أم أن الحازيازي قد تجاوز حدود الموت نحو
حياة أخرى بقلب الأصول ؟

هل سقط إذن الحل الجريء الحازيازي ، واكتفت الجيم
بتأويل المجاز أم أن قلب الأصول قد تحقق عبر فعل القيامة
والصيغة الشكلية للسورة الأخيرة ؟

هناك ملاحظة ميدانية فضلت إرجاءها إلى آخر هذه
الدراسة . في السياق القرآني تبدأ السورة دائماً بقولنا « أعوذ بالله
من الشيطان الرجيم » ، بسم الله الرحمن الرحيم » وفي الديوان
تتردد صيغة « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم » ، باسم
الجيم . والصيغتان إذا وازنا بينهما تطرحان سؤالين
أساسيين :

إن كلا الاحتمالين يظل مطروحاً ، والاحتمال الأخير يمكن
تنبؤه من زاوية قراءة أخرى يكون مدخلها إلى هذا النص ،
العلاقة بين فلسفة ابن عربي في جوانبها الوجودية والمعرفية

ومن خلال توازي اللغة مع الوجود وهذه المراتب الثلاث عند ابن عربي، يمكن تلمس الإجابة عن التساؤل المطروح لفكرة قلب الأصول ، حيث يمكن أن نوازي مرة أخرى صيغة (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ، باسم الجيم) بالصيغة القرآنية ، فيصبح الشعب - الجيم وجهين لحقيقة واحدة هي (الإله) ، ويصبح الاسم الجامع هنا للإله هو الجيم وهو اسم - في صيغته الأخيرة في السورة الأخيرة - لا تعلق له بالكون منزه بوصفه ذاتاً إلهية عن الانغماس في شؤون العالم . وبهذا تنتفي الوسطة - الألوهة ، وبانتفاها ينتفي الإمكان عن العالم في الوقت نفسه ، وينفي الإمكان يتجرد الحرف وتزول تعلقاته بالكون بل يزول الكون نفسه ونصبح أمام خلق جديد نحن في لبس منه « بل هم في لبس من خلق جديد »^(١٥) .

عن طريق المدخل السابق إلى القصيدة ربما يكون من الممكن أن تطرح فكرة تحقق قلب الأصول ، غير أنني من زاوية قراءتي للقصيدة أكثر مثلاً إلى فكرة تأويل المجاز استناداً إلى إيفاش الشاعر للزلزلة « أجل لابد من وقف القصيدة عن تزلزلها » فما لم يكن سيجوز جازاً . ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يستبدل بفعل انتحاره خلق عالم جديد بالشئ الوحيد الذي يمتلكه وهو « اللغة » . فهل كانت « الجيم » عبر رحلتها طريقاً يقطع فيه ذلك الزمن المروع في انتظار حلول ساعته ؟ أم أن الجيم الجيها حين راعت إلى مطلقها كانت الشئ الوحيد الحقيقي الذي يمكن أن يبقى وإلا من سيمشي في جناز الخازيان ؟^{١٦} .

ومفهوم اللغة بوصفها وسيطاً يتجلى من خلاله الوجود بمراتبه ومستوياته المختلفة، وبين الرؤية المتجسدة في القصيدة مما يحتاج إلى دراسة مفصلة . وسوف أشير فقط إلى بعض الملاحظات الأولية بهذا الصدد ، فأشير إلى وسطة مفهوم الخيال عند ابن عربي بوصفه فاصلاً بين الذات الإلهية والعالم وتأكيداً على التمايز والثنائية والتوسط بينهما بذاته والالتقاء بكل منهما بذاته فيوجد بينهما ، كما أشير إلى مفهوم « الألوهة » وهو أحد مستويات الخيال المطلق (البرزخ) والوسيط بين الذات الإلهية والعالم، من حيث إن الألوهة هي مجموع الأسما التي تدل على التعلقات بين الذات الإلهية والعالم ، ومن ثم يمكن القول إن الخيال - الألوهة هما الوسيط بين الذات (الشاعر - الحرف - الإله) / العالم . وهناك ملاحظة تتعلق بالبنية الإيقاعية للمسورة الثالثة من الديوان (الجيم تمجس) وارتباطها بشكل واضح بالبنية الإيقاعية لمسورة الرحمن ، هذا الارتباط الذي يمكن تفسيره - مبدئياً - بواسطة مفهوم « برزخية الخيال » استناداً إلى قوله تعالى : « مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان » .

وفي إطار هذه المفاهيم يمكن أن نتصور نسفاً كلياً للأنساق الثلاثية المشار إليها بمثل ثلاث مراتب حقيقة واحدة هي الوجود الحق المطلق ، المرتبة الأولى هي الوجود الذاتي (الذات) التي قد توازيناها الجيم المطلقة الأخيرة في الديوان (جل جلالها) والثانية الوجود العقل (الألوهة) التي قد توازيناها « الجيم الجيها »، والمرتبة الثالثة هي الوجود العيان الحسي (العالم) التي قد توازيناها الجيم في تشكيلاتها المختلفة عبر العلامات والعلاقات في القصيدة .

هوامش وتعليقات :

- ١ - حسن طلب ، آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، وسوف أشير إلى أرقام الصفحات المقتبس منها في المتن .
- ٢ - حسن طلب ، وشم على مهدى فتاة ، دار أسامة للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ .
- ٣ - حسن طلب ، سيرة البنفسج ، كاف نون للنصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٤ - حسن طلب ، أزل النار في أبد النور ، دار التنديم للنصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ٥ - حسن طلب ، زمان الزبرجد ، كتاب الغد ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
- ٦ - راجع : سيزا قاسم ، مجلة ألف ، التجريب الشرقي في مصر منذ السبعينيات ، العدد الحادي عشر ١٩٩١ من ١١٨ : ١٣٦ .

- ٧ - سوف أشر بعد ذلك إلى المكتسب من زبرجدة الخازياز بالعلامة (●) في المتن .
- ٨ - سوف أشر إلى المكتسب من زبرجدة القادمة باسم القصيدة في المتن .
- ٩ - أشارت سيزا قاسم في دراستها - السابق الإشارة إليها - إلى أن عنوان القصيدة أحل الجزء محل الكل ، أى وضع الآية مكان السورة ، لكنها لم تربط هذا الاستبدال بدلالة واضحة .
- ١٠ - سورة الرحمن ، الآية (٥٠) - وفي السورة نفسها يقول تعالى : « فيها عينان نضاحتان » الآية ٦٦ ، والعلاقة بين البنية الإيقاعية للسورة الثالثة (الجيم تمنح) والبنية الإيقاعية لسورة الرحمن واضحة ، بحيث يمكن التسلسل حول دلالة اسم السورة الأولى « الجيم ترجح » في سياق قوله تعالى : « والسياء فغمها ووضع الميزان » الآية (٧) .
- ١١ - في مخطوطة الديوان - قبل الطبع - انتهى الديوان بعبارة (صدق الحرف الكريم) وقد اعتمدت عليها بدلاً من (صدق الحرف الرجيم) التي ينتهي بها الديوان المطبوع ، وإذا أقيمت على الصيغة الأخيرة يمكن الإشارة إلى التفسيرات الحديثة التي ترى الشيطان الوجه الآخر للنبي .
- راجع : صادق جلال العظم ، نقد الفكر الديني ، دار الطليعة . بيروت . لبنان . الفصل الخاص بمأساة إبليس .
- ١٢ - قارن بابين سينا : « فإذا تفر هذا فإنه ينبغى ضرورة أن تدل بالآلف على البارى وبالباء على العقل وبالجيم على النفس وبالدال على الطبيعة هذا إذا أخذت بما هي ذوات » .
- راجع : ابن سينا ، تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، مطبعة هندية بالموسكى بمصر ١٩٠٨/١٣٢٦ هـ - الحروف المجانية ، الفصل الثانى في الدلالة على كيفية دلالة الحروف عليها ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
- ١٣ - راجع : صبرى حافظ : كيمياء الحروف وقدرة الكلمات الترميزية ، جريدة الثورة العراقية ، ١٩٨٧/٨/٢٧ .
- ١٤ - راجع : شكوى عياد ، القفز على الأشواك ، البنفسج والزبرجد ، مجلة الهلال ، العدد ١٢ ، ديسمبر ٩١ ص ١٨ .
- ١٥ - حول هذه المفاهيم عند ابن عربى ، راجع : نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محمى الدين بن عربى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، الفصل الأول : الخيال المطلق من ص ٥١ : ٩٥ .

المسرح

بين العرب وإسرائيل*

(١٩٦٧ . ١٩٧٣)

هشام إبراهيم

بشكل كافٍ ، في ظل مناخ مأزوم - من يتصدى لدراستها دراسة تتجاوز دائرة الرؤى الغائمة ، إلى الوعي العلمي القادر على النهوض بعبء مواجهة الأزمة ، فضلاً عن التكريس لحركة نقدية صحيحة .

والكتاب يحاول ، كما يقول كاتبه ، أن يتصدى لدرس تأثير الحرب والهزيمة على المسرح في كل من مصر وسوريا شكلاً ومضموناً ، ونظرة كتاب هذا المسرح إلى الإنسان العربي ، وموقفهم من السلطة وتصويرهم لها في مواجهة الجماهير ؛ وهل كانت الهزيمة هزيمة لحكومة أم هزيمة للشعب ، ثم ما مفهومهم للمقاومة ؟ وكيف تم تصوير الشخصية الإسرائيلية في مسرحياتهم ؟ وهل تتفق مع معطيات الشخصية الإسرائيلية الفعلية كما أظهرها المسرح الإسرائيلي ودل عليها أم لا ؟

وتتكون الدراسة من مقدمة وخاتمة وثلاثة فصول ، ويوضح الباحث في مقدمتها هدف الدراسة وأهميتها ومنهجها . يضع الباحث للفصل الأول عنوان (رؤية العالم في مسرح الإسقاط السياسي في مصر بعد هزيمة ١٩٦٧) ويدرس فيه نصوص

كانت هزيمة يونيو ٦٧ بمثابة النهاية لحقبة كاملة من الشعارات التي تبدّلت زيفها ، جاءت لتصفع الوجوه الباردة ، وتعرى المواقع والمواقف المختلفة ، مثلها مثل الطلقة المضيتة : تضوء وتخترق الجسد .

ولما كانت الهزيمة نصاً أساسياً لحقبة بأكملها ، فإن درسها متعدد الأبعاد ، يكشف عن تفاعلات مستويات الصراع المنتج للهزيمة والنتائج عنها . وهنا يظهر دور الثقافة بوصفها ساحة صراع أيديولوجي ، ومرآة للصراع الاجتماعي ، ويحضر دور الناقد والنقد الذي يضع المنتج الثقافي في سياقه الأشمل : المجتمع .

وتكمن مائدة هذا الكتاب الذي نقوم بعرضه ومناقشته في كونه ينجّس في أرض لم تزايلها البكارة بعد ، إذ لم يتوفر لها -

* د سامح مهران : المسرح بين العرب وإسرائيل (١٩٦٧ - ١٩٧٣)
دار سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(إنت اللى قتلت الوحش) لعل سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب .

أكثر امتلاكاً « لوضوح الرؤية » على المستوى الأيديولوجى ، ص ١٠٧ .

ويحدد الباحث المواد التى يلجأ إليها الكتاب لممارسة هذا الإسقاط سواء أكانت أسطورية على نحو ما نجد عند « على سالم » ، أم تاريخية عند « محمود دياب » و « رشاد رشدى » ، عذراً لشكل الكتابة المسرحية التى جمعت بين « الشكل البريختى والشكل التراجيى » وعهداً لها بما هى انعكاس لللاذواجية الأيديولوجية لرجال سلطة يوليو ، السبلطة التى تبنت - كما يرى الباحث - فى الإبقاء على الهياكل التقليدية للمجتمع القديم ، مثل الدين ، فى إطار التطبيق الاشتراكي .

وتحت عنوان فرعى هو (الوضعية الطبقية فى مصر قبل هزيمة عام ١٩٦٧ وأثرها على مضمون الأعمال المسرحية وشكلها) يرى الباحث أن الكتاب الثلاثة ، موضع التحليل ، قد انفقوا على « إعادة إنتاج الوضعية الطبقية التى تميز مصر فى مسرحياتهم » ص ٤٤ ، فالمجتمع المصرى يخضع - كما يذهب الباحث - « لما يسمى بمنطق الإنتاج الآسبوى » ص ٤٥ ، وقد انتقلت هذه الوضعية الطبقية إلى هذه المسرحيات « على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل ، وبالتالي جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما نضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

أما الفصل الثانى الذى يدرس فيه الباحث المسرح السورى بعد الهزيمة تحت عنوان (الرؤية الجدلية فى المسرح السياسى السورى بعد هزيمة ١٩٦٧) ، فإن الباحث يتوسع فى شرح جذور المسرح السياسى ، الذى نشأ فى ألمانيا على أيدي خرجين مثل يسكاتور ، ميبنا كيف كان هذا المسرح يعطى على بعد طبقي واضح ، نتيجة نشأته المرتبطة بتطور الرأسمالية ، وأنه يلوذ بالجلد بدلا من الميتافيزيقي « ، ويتناول الباحث ثلاث مسرحيات تمثل « المسرح السياسى » السورى هى : (المهرج) لمحمد الماغوط ، و (محاكمة الرجل الذى لم يخارب) لمحمود عدوان ، و (حفلة سمر من أجل حزيران) لسعد الله ونوس ، ويشيد الباحث - بناء على تحليله - بالمسرح السورى الذى يعده

أما الفصل الثالث الذى يضع له الباحث عنوان (الرؤية اليسارية فى مسرح المقاومة) فيحدد فيه الباحث الرؤى المختلفة للصراع العربى الإسرائيلى ، مثل الرؤية التى ترى فيه صراعاً عرقياً عنصرياً أو دينياً ، والرؤية القائلة بطبقية الصراع بين العرب وإسرائيل - والتى يبتناها الباحث على أساس من كون إسرائيل « تنطلق فى سياساتها العدوانية من التطابق مع الأهداف الاستعمارية الكبرى التى تستخدم إسرائيل لتحقيق مصالحها » ص ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى - فى رأيه - الرؤية التى يبتناها مسرح المقاومة كما ظهر بعد ٦٧ ، ويتناول هذا الجزء مسرحيتي (وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى و (كيف رد الرأى مندل على تلاميذه) لسميح القاسم ، باعتبارهما مسرحيتين توضحان رؤية هذا المسرح للمشكلة العربية الإسرائيلىة ، تلك التى ينتقدها الباحث عند عبد الرحمن الشرقاوى باعتبارها رؤية مثالية « تصور نشوء تناقضات داخل النظام فى إسرائيل ، من شأنه أن يؤثر سلباً على وضعنا للعدوى سياقه الصحيح » ، ص ١٥٥ ، فضلاً عن عدم معرفة النص بالمجتمع الإسرائيلى وقيامه على افتراضات نظرية ، كما ينتقد رؤية « سميح القاسم » لأنها « تحول الصراع العربى الإسرائيلى من صراع مع عدو إلى صراع مع نظام متخلف ورجعى فحسب ، يكفى أن يغير العنوان لكى يتم الاعتراف به ليتلاشى الصراع ويذوب » ص ١٦٢ . ويصدد رؤية الثورة الفلسطينية باعتبارها « جزءاً لا يتجزأ من الثورة ضد قوى الإمبريالية » ، ص ١٨٥ ، يتناول الباحث مسرحيتي (النار والزيتون) لألفريد فرج ، و (اليهودى التائه) ليسرى الجندى باعتبارهما نموذجين ينتظمان ضمن نماذج من مسرح المقاومة اعتمدت على الشكل التسجيلي وصدرت عن رؤية يسارية ص ١٤٨ . ويقارن الباحث الرؤى العربية برؤية إسرائيلىة تنبئ فى نصوص من المسرح الإسرائيلى مثل (هم يصلون غداً) للكاتب الإسرائيلى « ناتان شجيم » ، (نعيم) للكاتب « يهو شواع » ومسرحيتي (الفلسطينية) و (الجوكو) ليهوش سويل بوضفها نماذج توضح اختلاف رؤية المسرح الإسرائيلى

تري التاريخ وتطوره في المجتمعات الأوروبية ، كما اكتشفه ماركس ، قانوناً عاماً ينسحب على كل المجتمعات ، فلها نشر ثانياً إلى ضرورة التفكير في التاريخ عبر الابتداء به ، وليس إلباسه رؤية مسبقة تنمط قوائمه وتعلو عليها ؛ ونظرية غط الإنتاج الآسيوي تطوير لبعض مقولات ماركس^(٢) قام به بعض الباحثين لينهض بتفسير بعض الظواهر الاجتماعية مثل عدم نمو حركة برجوازية مبكرة تقوض بنية المجتمع السابقة في بعض البلدان الشرقية ، ومنها مصر ، مثلما حدث في أوروبا . وقد قدم ماركس عرضاً شاملاً عن غط إنتاج يتميز بـ :

- (أ) فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات .
- (ب) الارتباط الوثيق بين الزراعة والإنتاج الحرفي ،
- (ج) كون الري هو الشرط الأول للزراعة ،
- أسباب جغرافية ومناخية وغيرها .
- (د) وبذلك توجد الظروف المهيئة لقيام سلطة مركزية ، مبرر لها الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعي ، استناداً إلى وظائفها الاقتصادية في القيام بـ « الأشغال العامة » ، من أجل الحفاظ على إنتاج المجتمع^(٣) .

وما حدث في مصر هو أن « قانون فك الزمام » الذي صدر في عام ١٨٦٧ قد أدى إلى زوال المشترك القروي في عهد سعيد^(٤) ، وبالتالي فإن « طابع مصر الرأسمالي في الفترة السابقة لثورة يوليو ليس مثاراً للمناقشة من حيث الكيف ، وإن كان هناك جدل فيه من حيث الكم » ، كما يقول أحمد صافق سعيد^(٥) . وإذا جاز القول إن هناك بعض سمات لنمط الإنتاج الآسيوي في مجتمع ما بعد ١٩٥٢ ، فإن تحليل الباحث يجانبه الصواب عندما يعد هذا النمط النمط السائد ، فهناك فارق جوهري بين المهام التي تقوم بها الدولة مثل التحكم في الري وأنواع المحاصيل ، وبين ما يعده ماركس الأساس في غط الإنتاج الآسيوي وهو : « فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات » ، ذلك الذي يفضي إلى « الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعي » ، كما سبقت الإشارة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ظاهرة الحاكم الفرد ، وتفانج جهاز الدولة البيروقراطي ، وسيادة مظاهر الدولة البوليسية ، هي أعراض لا تخص فقط دولة غط الإنتاج الآسيوي ، وإنما هي أعراض

لطبيعة الصراع وجوهره العنصري عبر طريقة تصويرها لشخصية الفلسطيني .

بداية فإن ما يميز ممارسة نقدية عن أخرى هو المنهج المستخدم وكيفيات استخدام هذا المنهج . والباحث متردد ، منذ البداية ، في تحديد المنهج الذي يستخدمه ، فهو يصرح أنه سيستخدم منهجاً « سوسيولوجياً جالياً » ص ٧ ، ثم نراه يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية في الفصل الأول . ولا بد هنا من طرح السؤال التالي على الباحث : هل المنهج البنيوي التوليدى هو ، تحديداً ، المنهج السوسيولوجى الجمالى الذى يقصده ؟ فإذا كان كذلك فلماذا لا يسميه باسمه ؟ أما إذا كان المنهج السوسيولوجى الجمالى هذا منهجاً غير البنيوية التوليدية ، فلماذا يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية ؟ . وسواء كان الأمر هذا أو ذاك ، فالبحث لا ينع من منهج محدد ، فهو رغم استخدامه بعض مصطلحات ومفاهيم البنيوية التوليدية ، مثل « رؤية العالم » ، و« الوعي الممكن » ، فإنه لا يقوم باستيفاء إجراءات المنهج حسب المرجع الذى أشار إليه^(٦) ، ص ١٢ .

فالباحث أولاً لا يجد لنا الفتحة الاجتماعية التي يعبر عنها كتاب النصوص التي قام بتحليلها ، ليوضح لنا المآزق التاريخي الذى تخوضه ، وليس المقصود هنا بالفتحة الاجتماعية مجرد الفتحة التي ينتمى إليها الكتاب حسب السجل المدنى ، وإنما تلك التي يملكون وعيها ويتوحدون مع رؤيتها للعالم .

ويكمن خطأ الباحث - في نظرى - في التحليل الاجتماعي لمجتمع ما بعد ٢٣ يوليو ، الذى يورده ويعدده مفتاح فهم الواقع المصرى في الستينيات ، ويقم - تأسيساً عليه - تمثلاً بين البناء الاجتماعي وبنية الشكل والمقولات في المسرح المصرى ، إذ يلتقط بعض المقولات التي فسرت التطور التاريخي للمجتمع المصرى ويسجها على الواقع الاجتماعى والاقتصادى في مصر الستينيات وهي نظرية « غط الإنتاج الآسيوي » . وإذا كانت هذه النظرية تشير أولاً إلى التمرد على التفسيرات الأحادية التي

بأن هناك شكلاً فنياً واحداً ووحيداً بإمكانه أن يكون المعتمد الرسمي للتعبير عن فلسفة أو رؤية ما للتاريخ . فالشكل الفني له قدرته على الحراك المستقل نسبياً ، فهو ليس مجرد مقولة مسبقة يتم سكب مضمون ما فيها فتؤدى آلياً وظيفة معينة . ولتأخذ على سبيل المثال « بريغت » الذى كان يجرب فى الشكل بغية ضبط الأثر الجمالى^(٧) المزاوغ ، بحيث يكون مخالفاً للأثر التقليدى فى المسرح السابق عليه « وليس الشكل الأرسطى التراجيدى بالأساس ، إذ لم يكن موجوداً أو سائداً فى نقائه الإغريقى الأول »^(٨) . وهو فى سعيه لضبط الأثر الجمالى ابتكر أشكالاً ، وأعاد تقديم بعض الأشكال والتقنيات من مصادر مختلفة ، متزحاً إياها من سياقها ، ومعطياً لها نسقاً يمنحها الوظيفة - التى لا يمكن التأكيد من نجاحها بغیر دراسة لعملية التلقى المسرحى وكشف آلياتها الدقيقة - التى أرادها مسرحه ، فى فترة كانت فيها المجابهة مع الشكل التقليدى لها سمة الثورية . وعبر تجربته فى الشكل ارتقت الممارسة لديه ، فمن المسرح التعليمى إلى المسرح الملحمى فالمرح الجدلى ، كانت الأداة عنده تحمل عمل المقولة التعليمية المباشرة كما يلاحظ « والتربنيامين » .

إن درس بريغت الأساسى يكمن فى كونه منتجاً لمنهج وليس فى كونه منتجاً لتقنية ، فالتقنية تحمل تساؤل تاريخى وفنى مستمر ، وهى لا تمارس فعاليتها إلا بداخل نسق . وما أسهل أن تؤخذ الأداة (البريغتيّة مثلاً) منتزعة من سياقها ، وتقدم بوصفها شكلاً ضد الهدف الأصل الذى أنتجت فى سياقه (إذا) اتفقنا على أنه ينبغى على الفن أن يلتزم التزاماً واعياً بهدف (ما) .

ومن ناحية أخرى ينبغى أن يتم النظر إلى المنهج البريغتي بوصفه شكلاً من أشكال الاحتجاج على نظام تقسيم العمل وتنميط البشر فى مجتمع أوروبا الرأسمالى حاد التناقض ، فى النصف الأول من القرن العشرين . وكان غرض هذا المنهج نقض وهم الأيديولوجيا السائدة ، ودفع التلقى إلى مجازة استلابها تجاهها وتجاه وعيه المغترب وإحلال وعى ثورى يقوده للتغيير .

أما فيما يخص الشكل التراجيدى ، فتثير مقولة الباحث حولها ضرورة إعادة التساؤل حول الإمكانات التى من الممكن أن

لازمت تطبيقات اشتراكية مختلفة فى الاتحاد السوفيتى السابق وأوروبا الشرقية على سبيل المثال ، فضلاً عن الأنظمة الفاشية والنازية على الرغم من الاختلاف بين هذه الأنماط .

يبقى الباحث تحليله إذن على المشابهة بين هذه الوضعية الطبقية ، وبنية التصور المسرحية المصرية التى قام بتحليلها ، وهى نصوص (إنت الى قتلت الوحش) لعل سالم ، (بلدى يابلدى) لوشاد رشدى ، (باب الفتح) لمحمود دياب ، وعدها تمثل مسرح الستينيات ، إذ رأى فيها « إعادة إنتاج للوضعية الطبقية للمجتمع المصرى المتمثلة فى دولة الطغیان الشرقى » ص ٧٢ التى تتكون - من وجهة نظره - من « الحاكم بوصفه شريحة بمفرده ، والبيروقراطية (الأعوان) بوصفها شريحة ثانية ، والشعب بوصفه شريحة ثالثة » ص ٥٤ . و « بالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

ومن الواضح هنا كيف قاد تحليل الباحث لمجتمع ما بعد يوليو ١٩٥٢ إلى تصور فكرة دولة متعالية بدون مصالح أو طبقات اجتماعية تمثلها ، مما أدى - لديه - إلى تجاهل التناقضات الاجتماعية التى شهدتها مصر الستينيات ، وكان (الشعب) كتلة صماء مصممة ، منسجمة ومتجانسة لا تطوى بداخلها على تناقض ما .

إن هذه الآلية تفضى - لدى الباحث - إلى « مشابهاة مضمونية ، أو شكلية منعزلة »^(٩) فتؤده إلى رؤية ما يصده امتزاجاً بين الشكل البريغتي والشكل التراجيدى علامة على ازدواجية خطاب سلطة يوليو ، والتأليفية التى نتجت عن « الخليط المتناثر الذى ميز الرجال الذين قاموا بحركة يوليو » ص ٣٠ ، فالباحث يرى أن « الشكل البريغتي هو المعادل الفنى للماركسية » ، أما الشكل التراجيدى فهو معادل فنى للدين « ص ٣٢ . والواقع أن هذه الرؤية تكشف أولاً عن خلط الباحث بين الإطار الذى نشأ فيه الشكل ، أى المنظومة الفكرية والاجتماعية التى أنتجته ، ورحلة الشكل عبر التاريخ والمضامين ، تلك التى يتجرد فيها الشكل من مضامينه الأولى الاجتماعية بالأساس ، وتكشف ثانياً عن رؤية تنميطية تجريدية ساعية إلى توليد الفن وسلبه ذاته . فمن الصعب القول

يتيحها هذا الشكل ، أى إلى أى مدى يستطيع الشكل التراجيدى أن يكون ثوريا ؟ .

وبصياغة أخرى : هل من الممكن أن يتحول المدرس المأساوى إلى وسيلة تعليمية ناجحة ؟ فعل سبيل المثال : ثورى مثالى يسقط نتيجة مثاليته ، ليس من الممكن أن نجدنا مثل هذا النسق من مغبة الوقوع فى مثالية بطلنا التأثير ذلك الذى - حسب النسق الأرسطى - نكون قد تحدثنا معه ، إذ يشبهنا ، ويظهرنا لدى سقوطه ، مما يماثل مثاليته فينا ؟

ومن الملاحظ أن قيمة البطل المثالى الذى يسقط لمثاليته قيمة مكررة فى المسرح المصرى السبتي ، على اختلاف المعالجات والرؤى . ويرجع هذا - فى رأى - إلى أن النص الأساسى فى الفترة الستينية ، على المستوى الاجتماعى والسياسى ، نص مأساوى بنوعه بالهزيمة وضياح الحلم ، وقد تبدى ذلك على مستوى الصعود والسقوط المدوى للطاقة ورموزها وشعاراتها المرفوعة .

وفى رأى أن هذا النسق يشكل الأساس فى نص (باب الفتوح) لمحمود دياب ، الذى سلله الباحث « فأسامة بن يعقوب » البطل التأثير والمثالى ، إذ راهن على إمكانية المصالحة والتفاهم مع أعدائه ، فضلاً عن التوجه منفرداً لهم ، وتسليم سيده إلى قائد حرس السلطان لدى لقاؤه به ، إنما يسقطه الكاتب لرفضه هذا النموذج السادر فى مثاليته من ناحية ، ومن ناحية أخرى لتعميق إحساسنا بأن الطرف الآخر فى الصراع لا يتجرأ وراء مثاليات خصومه بمثالية تشبهها وإنما بالمواجهة المدوية .

والفارق بين « أسامة بن يعقوب » الذى يريد أن يواجه ، منفرداً ، صلاح الدين وأعدائه ، وبين « المجموعة المعاصرة » ، إنما يكمن فى كون الأخيرة قد اكتسبت وعياً بيئته وعيها بأسباب سقوطه أسامة أى مثاليته ، « فالجامعة المعاصرة » التى اخترعت شخصية « أسامة » وقذفت به إلى التاريخ (وهى قناع المؤلف) لم تكن لتتركه يلقى حتفه لو لم تكن مدركة لمثاليته ، أى أنها تريد أن نتحدثنا من مغبة مثالية بطلها أسامة^(١) .

(و باب الفتوح) - على هذا النحو من حيث هو نص مسرحى - تشكل نوعاً من أنواع محاورات البريختية فى المسرح

المصرى ، فهى تتيح أولاً : حلاً تقنياً لمشكلة « صوت الكاتب » ، حيث المجموعة المعاصرة فى نص « دياب » قادرة على توجيه الخطاب المباشر للمجموع من غير أن يضطر الكاتب إلى أن يثب أفكاره على لسان شخصية تدخل فى النسيج الإيهامى للنص وثانياً : تمثل تعبيراً عن المستوى الحاضر فى النص والمتشوق للمستقبل ، وامتداداً لمستوى الماضى الذى يمثلته الحدث التاريخى ، ثم ثالثاً تُوفّر شرح الأمثلة والتعليق عليها ، بما لها من قدرة على الدخول والخروج من الحدث التاريخى الذى تفجر من ذهنها بالأساس . وفيما أظن ، فإن القراءة السابقة للنص تنفى عن « دياب » الحفاظ على قيمة الحاكم الذى لا يعلم - بوصفها دعوى تيهض وجه الحاكم - كما يذهب الباحث . فليس هناك فى النص ما يشير إليها سوى موقف أسامة المثالى ، وهو موقف لم تتخذه المجموعة المعاصرة ، حاملة « الوعى الممكن » ، التى يتحول عبرها الخطاب الموجه إلى السلطة من خطاب فرد هو أسامة إلى خطاب جماعى على لسانها . إن تجرئة العمل بالكيفية التى يتعامل بها الباحث مع النص ، وعدم وضعه للنص فى بنية تفسر خطابه الرئيسى ، كقيل بان يحدث التشوش فى رؤيته للنص . ونحن إذا تصورنا بنية عمل فى نقيض نقاداً كاملاً (أى تعبر عبر كل مستوياتها وبنياتها الفرعية عن الفكرة الرئيسية) نكون قد وقعنا فى مثالية تصور الانسجام فى العالم والعمل الفنى فى آن . وهذا الانسجام وهذه الأحادية مرجعهما رؤية الباحث المسبقة للنص الأدبى والبناء الاجتماعى على حد سواء ، لقد افترض الباحث سيادة نمط إنتاج أسبوى ، بما يعنى « بنية تفيد التكرار فى الزمن » ص ٧٤ أى أن الأمور عديدة سلفاً ، وهو ما يحاول أن يبثه على الشكل التراجيدى لبيته ، ثم يسقط رؤيته التكرار على الأعمال الفنية . فسادام الزمن يعيد ذاته فالأعمال الفنية لا تقدم « وعياً ممكناً » لاستحالتها ، إذ إن الزمن منكر ، وهزائم الماضى هى هزائم الحاضر ، ولا شيء يجعله المستقبل سوى الهزيمة ؟! أليست هذه الرؤية مغرقة فى المثالية والتشاؤم ؟! تلك الرؤية ذاتها التى يقترضها الباحث فى الأعمال الفنية ثم يؤخذها بعد ذلك على اقتراها .

يبقى أن اتساءل حول الكتاب الذين اختارهم الباحث ليعمم ، عبر تحليل عمل لكل منهم ، النتائج على المسرح

العربية» ص ١٠٣ - ولعله يقصد به «التعين التاريخي عند بريشت» ؛ والأمر كذلك مع مصطلحات غامضة مثل المعيار الجدلي ، ومعيار التغريب .. إلخ . وبصير النقد كذلك محاكمة أيديولوجية للكاتب على نحو ما نرى من مقارنة بين تصورات الكتاب العرب مثل عبد الرحمن الشرفاوي وسميح القاسم اللذين يحاول الباحث إثبات خطأ رؤيتهما للصراع عن طريق الاستشهاد بما يدحضها عند الكتاب الإسرائيليين ، وكأنما الإنتاج الفني منفصل عن موقع منتج الاجتماعى ، أو على الأقل كما تقتضيه مقولات المنهج (السوسيولوجى الجمالى) !

وأيا ما كان الأمر ، فللباحث فضل الكتابة عن موضوعات لم يتم تناولها من قبل مثل المسرح الإسرائيلى ، والمسرح والقضية الفلسطينية .

والملاحظات السابقة - إن صحت ، وهى ملحوظات شخصية فى النهاية - لا تنصب على الباحث بقدر ما تنصب على المنهج الذى لم يتم بلورته لدينا ، وعلى حركة الترجمة التى لم تستطع سد النقص ، وعلى النقد التطبيقي الذى ما زال قاصراً عن بلورة ممارسات نقدية منهجية فى الأساس .

المصرى كله ؛ فليس من الصواب أن يوضع «عمود دياب» مع «رشاد رشدى» و«على سالم» فى سلة واحدة من حيث اتساق الرؤى ، وليسوا جميعاً يمثلون المسرح المصرى بالضرورة ، فهناك أسماء مثل صلاح عبد الصبور ، ميخائيل رومان ، ألفريد فرج ... إلخ .

يبد أن ارتباك المنهج يتوقف فى الفصلين الثانى والثالث ، إذ تنتهى محاولة الباحث تحليل المجتمع سواء فى سوريا أو إسرائيل ، فبتهته بذلك (السوسيولوجى) ، ليستمر لفظ المصطلح ، وارتباك السياق النقدي ، إذ يحاول الباحث مناقشة قضايا لا ترتبط كثيراً بما هو (جمالى) أى ما هو فى صميم الشكل المسرحى بعد ذاته ، أوحى أداة النقد الإجرائية ؛ عبر الدخول فى مناقشة تفصيلات تشتت هذا السياق ولا تخدمه ، فلا هى تلقى ضوءاً اجتماعياً على الإنتاج الفنى ، ولا هى قادرة على تفسير الأداة الفنية بذاتها من خلال الابتداء بها . من ثم يصير النقد المسرحى تسميات لأشياء وليس تحليلها مثل «المعيار النقدي» لدى الماغوط ص ٩٩ ، حيث يرى الباحث أنه يتحقق عندما «نحاط علمياً بكافة الظروف والملازمات الاجتماعية والتاريخية التى أدت للهزيمة من قهر للشعوب

الهوامش :

- ١ - رجع الباحث إلى مقال جابر عصفور ، قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية ، المنشور بمجلة «فصول» ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ .
- ٢ - راجع :
- كارل ماركس ، نصوص حول أشكال الإنتاج ما قبل الرأسمالية ، ترجمة لجنة بإشراف صادق جلال العظم ومراجعتها ، دارس خلدون ، بيروت ١٩٧٤ .
- ٣ - انظر :
- كارل ماركس - مملوت رايش ، غط الإنتاج الآسيوى فى فكر ماركس وإنجلز ، ترجمة : موعلى ياسين - دار الحوار للنشر والنويع - سورية - اللاذقية ١٩٨٨ ص ١٧ .
- ٤ - راجع :-
- أحمد صادق سعد ، تاريخ العرب الاجتماعى ، تحول للتكوين المصرى من النمط الآسيوى إلى النمط الرأسمالى ، دار الحدائق ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣١٨ نقلاً عن :
- جرجس حنين بك الأطيان والضراب فى القطر المصرى ط ١ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية سنة ١٩٠٤ ص ١١٥ .
- ٥ - المرجع السابق ص ٣١٥
- ٦ - جابر عصفور ، قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية ، مرجع سابق ص ٨٧ .

- ٧ - الأثر الجمالي هو الغاية التي يريد الشكل الفني إيصالها للمتلقى ، فإذا كانت النظرية الأرسطية في التراجيديات تسعى للتطوير عبر الحواف والشفقة ، فإن البريغتية - على سبيل المثال - سمت لأن تكون غايتها أو أثرها الجمالي هو التغريب .
- ٨ - راجع :
والتر بنجامين : بريغت ، ترجمة : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٣٥ .
- ٩ - يرفض الباحث ما يشبه هذه الفكرة لدى الناقلة اعتدال عثمان ، نتيجة انتداعه وراء نموذجيه المسبق ص ٧١ وقارن بـ : - اعتدال عثمان :
المواقع والتاريخ قراءة في باب الفتوح ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، يونيو سنة ١٩٨٧ ، ص ٢٤١ .

تقنية الكولاج الروائي

صلاح فضل

الرئيسية في الرواية . والراوى يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية ، لكنه يحرص دائماً على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدها ، فيستعرض إمكانية البدء معها .

« منذ اللحظة التي انزلت فيها إلى العالم ، ملونة بالدماء ، وتلفت — بعد قلبها رأساً على عقب — أول صفعمة على إلتتها — التي لم تكن تنس — أبداً بما بلغته بعد ذلك من حجم من جساء كشرة الجلوس فسوق المرحاض » .

أو البدء معها .

« عندما أمسكوا بها ، وفتحوها فخلتها عنوة ، ثم اجتثوا ذلك التواء الصغير الذي سبب إزعاجاً شديداً للمصريين من قديم الزمان » .

أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى ، ليلة الدخلة التي تمنع ظروف النشر — كما يقول — من التعرض بالتفصيل لها ، بما يجعله يكفى برصد العروسين وهما :

« جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عارين تماماً وهما يبيكان .. فالذى حدث أنه اكتشف

كان « جوته » يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجمة عندما يقول : « نظرة واحدة في كتاب ونظرتان إلى الحياة » ، على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التي تستقى من الكتب المنجزة ، ومادة الحياة التي تنتزع من التجربة المعاشة . لكن يبدو أن « صنع الله إبراهيم » يعدل في روايته الأخيرة (ذات) تلك النسبة لجعلها متساوية . فهو يتقن الرواية التسجيلية ؛ ويقيم عالمه المتخيل على جذاذات الواقع الحفارجى من جانب ، كما يستمدّها من قصاصات الصحف ، وعلى « حياة » أبطاله كما يمثلهم من جانب آخر . أى أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما ؛ لكن الحياة عنده معكوسة ، فهي تتجلى في مرآة الصحافة وغالباً ما تكون مشوهة ومبتسرة ، كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذى يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالي ، والأفعال المترابطة مثل قطع الترد لإنتاج المعنى المقصود . وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيكية وسينمائية معدلة ، يمكن أن نسميها « الكولاج » الذى يعتمد على إعادة تصميم المزق الخشن لتدخل في تكوين جمالى جديد ، حيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلى الجديد . و« ذات » هو اسم الشخصية النسائية

المرتبطة به من جانب آخر ، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لزاج القارئ في نهاية الأمر .

وقد أدت المباشرة التي تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستعين الناشر - ذو النزوع الإيديولوجي الجريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية - بعدد من المحامين الذين قدموا أول « تقرير نقدي » عن الرواية في مطلعها حيناً أثبتوا أنه « لم يقصد إعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن توارثتهم ، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم » . غير أن هذا البيان القانوني ربما كان ضاراً بالرواية من الوجهة الفنية ؛ إذ يسوق القارئ بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفي للمادة الأولية ، دون أن يجهتد - كما ينبغي في فعل القراءة الخلاق - لإدراك العلامة وشيجة بينها وبين نفسها ؛ أي لصنع المسافة الجمالية اللازمة التي تسمح بإدراك تركيبها الجديدة ، عن طريق إنشاء السطح المتخيل الذي ترتكز عليه هذه الشظايا القديمة . إن القارئ يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية ، أو على الأقل الكتابية ، للسرد الروائي وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هي بالفعل من « مزيلة التاريخ الحديث » ، وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها المتخيل الذي ينبغي أن يجاوزها ويعلو على دلالتها الحرفية المباشرة . فهي مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التي تدخل في التكوين التشكيلي لبساط فولكلوري جميل ، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها في منظومة جديدة متقنة فنيا ، إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد . وبقدراً تتعالق المادة فيها بينها ؛ وتنتج في تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية . ويكفي أن نتذكر مبدأ أساسياً في التشكيل الفني أكدته السينما بعلميات « المونتاج » حتى تثبت صحة ما يؤكده الفيلسوفين دائماً من أن الوحدة المفردة لا معنى لها ، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق . فنقاد السينما يذكرون تجربة « كوليفوش » المشهورة ، التي تبين أن المنظر الكبير نفسه لوجه الممثل « موسجوكين » غير المكثر ، يمكنه أن يعبر على التوازي عن الرغبة وعن الحب الأبوى وعن الألم ، طبقاً لوضعه في المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعلين في جنازة . وكذلك لا تخفى صورة قهصم من الغنم أكثر مما تعرضه ، بينها على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة

أن البضاعة التي أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماماً . وأن آخر - وربما آخرين - سبقوه للعبث بمحتوياتها ، أو على الأقل بخلانها . . أمأى هي فقد أقسمت بكل عين ، أمام الملاية البيضاء من كل سوء ، أن أحداً غيره لم يمسها .

المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة ، وبعبارة موسومة حادة ، كل هذه اللحظات المصيرية ، ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في إحدى الصحف الكبرى بمصر ، وكان ذلك يعد عهداً من نوع ما لتبرير طريقته في تصنيف « المادة الأولية » التي سوف يجشو بها بالتناوب فصول الرواية ، إذ هي مادة مأخوذة بشكل مباشر من تنف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدي السبعينيات والثمانينيات ، أي منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن . لكن المؤلف حريص جداً في انتقاؤه لهذه المادة ، فهو لا يختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي والديني كما نشرت في الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها . وكأنه يضع يده في « مقلب زبالة » حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصمها تحت أنف القارئ حتى يبني منها تصوراً واضحاً عن حياة السكان وفضائهم . وهو بهذه المناسبة يختار أيضاً من مظاهر التطور في مسيرة العمارة التي تسكن فيها « ذات » موقفاً رئيسياً يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهري هو « تعليق صفائح القمامة » على الأبواب ، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضيق السرد ، ولا عجب أن تكون الإشارة إلى « المرحاض » هي مفتاح الرواية وختامها في الآن ذاته .

ورغم أن الصورة التي يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمي إلى ما كان يسمى في النقد الأدبي بالمذهب الطبيعي الذي يتلذذ بعرض مظاهر الفجح وجرح الحس وتعرية الواقع في أشد مواضعه حساسية ، إلا أن التقنية التي يعتمد عليها هنا ليست « طبيعية » ، بل هي عمدة إلى حد كبير . إذ يتمثل إبداعه في تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصي السوداوي من جانب وتعزيزه غالباً باختيار مواد النفايات

الفضاء هذا التيار الذي فثا غرور الإنسان بعالمه الداخلي وجرح ثقته في مركزية الوجودية ، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئيا في محيط لانهائي تضمن رؤيتها من الخارج عدم مجاوزتها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة . فالفن الذي يشىء الإنسان لا يحجوه ولا يهدر قيمته كما قيل ، بقدر ما يعيده إلى توازنه ويوره في إطاره الملائم .

على أن هذه الرؤية الخارجية ليست صافية في الأسلوب التوثيقي ، بل تختلط بقدر محدود من الرؤية المحيطة بكل شيء . علما ، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة ، وتقوم بتكديس المعلومات ، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف ، وهو ما نراه في هذه الرواية ؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد ، لا يقتصر ذلك على الجزء الإخباري التوثيقي بل يجاوزه إلى الضفيرة السردية . فهو في الفصل الواحد يلخص عددا هائلا من الأحداث ، يمكن أن يكفى في ظروف القص العادية لشغل عدة روايات ، أى أن المادة التى يقدمها لا تحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود . فالفصل الرابع مثلا يحكى أربع حكايات على الأقل تتعلق باتفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط ، ومسلسل التجديدات في الشقق وعملياته العديدة ، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدى « ذات » من البتر ، ثم محاولات الأسر المطحونة للحصول على دخل إضافي بحيل مبتكرة ومعبطة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى ابتسار العالم وتكثيفه ، وتعميق الشعور لدى المتلقى بخارجية الرؤية في هذا اللون من السرد التوثيقي ؛ إذ يجاوز الأمر مجرد الإنعام بالواقع ليؤدى إلى الانغماس الكابوسى في غمار تشظياته العديدة . وإذا كان الإيقاع الروائى يمثل أساسا في إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد ، بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التى تثيرها وتشبعها ، فإنه لا ينبغي أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمنى ، بل لابد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعانى الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر . أى أن الإيقاع يؤدي عموما وظيفتين أساسيتين في العمل الروائى هما :

— وظيفة جمالية ، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعى المتلقى والمثير للذة الاتساق لديه .

وإجماء عندما تكون متنوعة بصورة جمهور خارج من محطة المترو كما نرى في فيلم (الأزمنة الحديثة) لشابلين . وهذا يقتضى أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية في رواية (ذات) أن نكف عن تأمل دلالاتها الخرفية لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكتيفها ونقلها كل الطاقة الرمزية الشعرية التى قد تحفل بها في هذا الوضع الفنى الجليد . فإلى أى حد تسعفنا بنية الرواية في هذا السبيل ؟

رؤية الشتات الخارجى :

يبدو ، للوهلة الأولى ، أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقي في السرد لابد أن تعتمد على ما يسمى بالرؤية من الخارج ، في مقابل نوعين آخرين من الرؤية ، وهما الرؤية من الداخل — من ياطن الشخصية أو الشخصيات — والرؤية المتعالية المحيطة بكل شيء علما في الداخل والخارج والماضى والمستقبل أيضا . وإذا كان هذان النوهان الأخيران يعتمدان أساسا على توظيف الذاكرة ، فإن الرؤية من الخارج تركز على توظيف الباصرة . فهى محدودة بعين الكاميرا لاتجاؤها بقدر الإمكان ، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعى عن إمكانات اللغة والتذكر ، والاعتماد على تفتيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع ، بحيث يغلب الطابع التركيبى السياقى ، لا التحليل أو الاستبدالى ، على العمل الفنى .

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعى مثلا لا تستخدم بشكل مباشر في الأسلوب السينمائى ، حيث تؤدى إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة . بل لابد من استظهار هذه العوالم و « تخريجها » ، لابد من ترجمة عملية انغمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التى يعبر عنها عادة في جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وقفزات متتالية وترميزات حلمية مكثفة ، بحثا عن مشاهد بصرية ، وكوادر حقلية ، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلى إلى ظاهر سينمائى . وهذا النزوع الظاهر فى الأسلوب السينمائى يتسق مع اتجاه عام في الفنون الطليعية المحدثه هو « تشيؤ » الإنسان ، وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا في العصور السابقة من محاكاته وتقليده في الرسم الأكاديمى والرواية الرومانسية والواقعية . وقد عزز الوعى العلمى الحديث بالكون والمجرات والأفلاك في عصر

الجميل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاما خاصا . ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل ، أن ينمحي لكي يبرز الحدث ، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية .

غير أن التقنية التوثيقية التي يوظفها صنع الله إبراهيم في هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين ، وتلتصق إلى جوارهما علما ثالثا يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائي ، هر لغة لا تنتمي إلى الراوي ولا إلى الشخصيات وإنما هي جذاذات تمثل نصوصا صغيرة يتم التصرف في تسلسلها الزمني والسببي كي تسفر عن دلالات مسبقة ، مما يقتضي اجتراءها من سبيلها وقطعها عن محيطها وقسرها على أداء هذه الدلالة . لكن المشكلة الرئيسية التي تمثلها هذه الجذاذات أنها - بالرغم من انسجامها في كثير من الأحيان - تظل من وجهة النظر السردية نفا مشتهة من مشات الحكايات التي لم تتم ، يقوم المؤلف بإدخالها في نسج مقطعي جديد ومصطنع ، مما لا يوحى بالثقة ولا يضمن صديق التمثيل الموضوعي للواقع الخارجي ، فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد في أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلي مختلف بل يقل في أي سياق سابق ، بما يجعل التبرأت التي تحملها الكلمات معاكسة في تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة . فالقارئ - المصري خاصة - مهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متواليات النص التوثيقي ، بما يضعه في قلب عالم غموق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجي . عالم لم يتم فرزه ولا تمثله ولا مراعاة الدقة في مزج مقاديره ونسبها بل مصفاة الفنية التي تتوخى الأمانة والعدل ، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة ولحظات الفرح وبذور الأمل في المستقبل ، فتركت عظامته وجهامته وأصبح تشلهره مبعثا للضجر والياس والإحباط . وهذا بالضبط هو التأثير الجمالي والدلالي الناجم عن تقنية الكولاج «والغريبة» .

وتظل هناك مشكلتان في هذا التصميم الفني للرواية علينا أن نتأمل نتائجها : الأولى : صعوبة التكوين البصري لمشاهد الإنتاج الصحفي لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها ، فتظل صورا مجزأة لقصاصات متجاوزة قد لا يتمكن القارئ من

- وظيفة دلالية ، عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات في حد ذاتها ، وذلك عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف ، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران . وذلك في حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية . ومعنى هذا أن الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة في النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لتقلها الدلالي الخاص . من هنا فإن عملية التكديس التي تلاحظ في هذه الرواية ، مضافا إليها نوعية الأحداث المكثفة من جانب ، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر ، كل هذا يؤدي إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس في السهنا من لذة التشويق والعنف الغريزي الشديد ، والدلالة التي تنجم عن توالي المشاهد ، وتتبع الحالات الشبيهة - شبه المرضية الموعلة في استلابها وتنشؤها تتضمن هجاء شديدا للحياة ونقدًا مريرا لمكوناتها ، بما لا يفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل في تفسيرها على المستوى العام المتمثل في شريط الأنباء أو الخالص الذي يدور حول الفريزة والحاجة المادية الساحقة ، مما يؤدي إلى استحالة الحياة بتكيف وأنساق ، فضلا عن حلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء ، بحيث تصب الرواية في تيار متسارع حاد في تدهوره ونفسه ، مما يؤذن بانها الحياة ويعد أي احتمال لاتصافها مادامت تضي على هذا النسق المخيف . فالأرضية العدمية السوداء هي السطح الذي ينصب صنع الله إبراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريفها وتفسيرها بلواصقه العديدة . وهي مواد بالغة التشظى والتشتت ، مما يسهم في إنتاج هذه الرؤية السوداوية .

فمن المسلم به في النقد الحديث أن الخطاب الروائي يندر أن يكون شفافا إلى الدرجة التي تساب فيها الحكاية عبره بشكل بصرى حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية ، إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حبكته وتكويناته النحوية التي غالبا ما تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه . وهكذا فإننا نجدها في الرواية عادة حيال عالين يتجسدان بالتوازي والتداخل : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة ، وعالم اللغة حيث تخضع

فنحن حيال خمسة أخبار متوالية ، يتعلق الأول والثاني منها بنمط استهلاكى يمثل في مظاهر الترف البرجوازى المتزايدة ، والثالث يضم إليها اقتناء السيارات ، ولا يتفق القراء جميعهم في إدانتها ، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة ، وإن لم يقد منه جميع الناس بالتساوى . ويتبنى الخبر الرابع إلى مجال دلالى آخر هو تسبب المال العام في القطاع العام وشيوع حالات « النصب » ، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادى خسائر الكوارث الطبيعية .

وهنا نأتى إلى المشكلة الثانية في توظيف هذه التقنية ، وهى صعوبة الربط بين نوع الحدث المائل في أجزاء قصة « ذات » والمادة الصحفية التوثيقية في الفصل الملاصق له . فالأخبار السابقة ترد في مطلع الفصل الثانى عشر ، وقد دار الفصل الحادى عشر حول ابن « ذات » وتخلقه في النطق ، أو عزوفه عن تشغيل ماكينة البث ، كما يحلو للراوى أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب ، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء في الحافلات العامة ، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين ، إلى غير ذلك من عشرات الاشارات المكثفة في الطريق بطريقة غير « سيميولوجية » . كما يقول في بداية هذا الفصل - وهذا يعنى أنه ليس ثمة رابط عضوى محمى بين فصول السرد والأخبار ، بل إن بوسعنا أن نتلاعب في تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذريا سياق النص أو دلالة الناجمة . وهذا أخطر مظاهر التشتت ، لأنه يطعن في بنية النص الدرامية ، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التى يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه ويليهِ من أبيات ، ومعنى هذا أن رواية (ذات) لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى بين الأجزاء المكونة لها ، بل ترص فصول والاستشهادات كما يترأى لها اعتباطا ، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية في السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها ، لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب ، وإنما حتى في صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها ، مما يجعل الرواية مسطحة ، قد لصقت أجزاءها ككتفى اتفق ، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة ، دون أن تكون لحنا متعدد الإيقاع ، اللهم إلا النغم الجنائزى العام .

تكوين حركة تتابع منطقى أو سببى بينها ، فهو يبدل جهدا كى يخلق لها سياقاً تنتظم فيه وتتلاقى عنده ، لكن تقاطعاتها تترقب على مدى قدرة المتلقى على الربط والتحليل والتفسير . وفي كل الحالات فإنها - بالرغم من توثيقها - تعتمد على الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة ، فهى سينمائية بالمفهوم التسجيلى فحسب ، لا بالمفهوم الخبرى . ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبرى في حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانية . غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر ، إذ يحتاج إلى بناءه إلى متابعة حركة ظهور الأساء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة . فالقارئ ، إذن ، يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعاون في صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها . ولنأخذ نموذجاً عشوائياً لهذا التشتت :

« شمس الفخامة تشرق من جديد
في اتحاد ملك قصر رشدى بالإسكندرية

الآن في مصر :

الدكتور كارير يقدم

أجهزة التكيف الحديثة

توضع على الأرض أو تعلق طبقاً للحلول الديكورية .
وزير الكهرباء : « الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار في
عام واحد بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة
التكيف » .

جريدة لوموند الفرنسية « بلغ عدد السيارات الخاصة في
القاهرة وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦٠٠ ألف سيارة ،
تزيد بمعدل أكثر من ١٠٠ ألف سيارة سنوياً » .

شركة الحديد والصلب المصرية (ق . ع) تبلغ
النيابة أنها تعاقدت مع إيطالى يدمى ماكس على توريد
حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه وعندما فحصت
أوراقه تبين أنها مزورة .

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينتا للطيران
بحائط وعمود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من
الاسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيف
أشجان عطية التى نجت من حادث طائرة ماطلة .
الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة
الملاهي المصقة لسور مطار القاهرة » .

بالبينات والمعلومات الواردة في النص ، بقدر ما ينبج عن طريق هذا العقد في موقعها داخل بينة السردية ، وفي نطاق معاشات شخصياتها وخبرتهم ، بما يتجلى في عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلاها . ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقه بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخيل إلى زائلة غير حقيقية .

لكن كيف يمكن للكتابة الوثائقية أن تكون غير واقعية ؟ هذه هى المسألة الفنية التى نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصفحية في هذه الرواية الإشكالية . فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصى يخضع لقانون العقد الروائى مسيرة حياة ذات الزوجية والعملية ، مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها ، وروفاق المسكن وأحداثهم معها ، ويقرب بشكل خاص من معاناتها في التحول التدريجى إلى الحجاب حتى تظهر بقبول « آلات البث » - كما يسمى زميلاتها - ومتابعة الذبذبات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وابنها ولى العهد . لكن الوحدات الوثائقية الصفحية المصاحبة لها ، في فصول متناوبة ومستقلة ، تحصى في اتجاه آخر ، إذ تعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة في مصر ، لتروى وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادي والإنسان للحياة المصرية ، مديرة ظهرها للوحدات الأولى ، إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة - سوى الإشارة للمناخ الإعلامى العام - بين المستويين ، وكان يوسعه أن يستغل عمل « ذات » في الأرشيف ليوحده المنظور بين المجموعتين ، لكنه أثر أن يقلق كل مجموعة على مضمونها ، ويكتفى بالتشاكل الدلالى القائم بينها . وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية متشطرة بين منظورين ، أحدهما هو المؤلف الضمنى المتعاقب في السرد القصصى ، والثانى مؤلف آخر يخرج على قانون « العقد الروائى » لأنه يتكئ بصفة جوهرية على القيمة الوثائقية للمادة الصفحية ، وهى قيمة أقل ما يقال فيها إنها مشكوك في اشتمالها على كل الحقيقة ، وبالتالي فهى كاذبة توثيقيا ، ومتفصلة عن معاشات الشخصيات في الآن ذاته . إن القارئ لا يستطيع اكتشاف شخصية من محدثه في هذه الفصول ، إنه مؤلف ضمنى آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاة دون خضوع لمعادناته الإبداعية . ولأن نبت

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول في بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذازات الصفحية ، مثلما فعل في الفصل السادس الإخبارى ، الذى ركز فيه على مشكلة الصرف الصحى في البحر في الإسكندرية وفضائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلاء الشوارع بالطفح مع تصريجات المسؤولين بأن كل شىء على ما يرام وأن نسبة التلوث قد قلت في البحر . وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانفقال البطلة « ذات » لزيارة صديقتها في الإسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها في زوجها . بالرغم من ذلك ، فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة في الفصل السادس لم يتم توطينها إلا بنسبة ضئيلة جدا في الفصل السابع ، الأمر الذى يطرح بإلحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية ومماسكها لإنتاج تأثير جمالى محسوب .

انسطار الحقيقة والوثيقة :

يقول « واين بوث » في كتابه المهم عن السرد ، إن مؤلف الرواية ليس يوسعه أن يتقذى البلاغة ، فها هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التى يستخدمها . والواقع أن الخطاب الروائى إنما هو تنظيم عرفى لمادة تقدم باعتبارها حقيقية . ففى عالم التخييل توقف رتبة الحقيقة التى تمنح للواقع الخارجى الذى يعيش فيه القارئ قبل أن يفتح الكتاب . وعندما يمارس هذا الفعل - فتح الكتاب - فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقلمنا لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته ، وقد بحثت مظاهر هذا التحول في مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية . غير أن ما يعيننا منها الآن إنما يتصل بما يسمى « العقد الروائى » ، فهذا العقد المائل في جميع أنواع الخطاب السردى يقضى بأن يقوم المتلقى بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس تمتعها بدرجة عالية من الحقيقة . ويتطلب الدخول في هذا العقد الروائى قبول بلاغته ، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم في النص الروائى وتمييزه عن الموقف الخارجى . بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعل عن المؤلف الضمنى المقدم في النص ، واختلاف القارئ الحقيقى عن القارئ الداخلى في عالم الرواية . على أن أهم نتيجة تعيننا الآن تتمثل في الاعتداد

عن مصير الشخصيات والأحداث ، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف . وربما كان اسم البطلة نفسه « ذات » يوحي برغبة المؤلف المزجوجة في التغريب والإشارة لجوهر الشخصية في الآن ذاته ، وهي مناوره رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر و « ذات » نجعلنا نحذر من الانسياق فيها ، إذ لو صحت كل المؤشرات التي يحشدنها صنع الله إبراهيم في هذه الرواية لكان هذا الوطن في طريقه الختمي للدمار الحقيقي ، ولفقدنا أى أمل في المستقبل . لكننا لا ننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيرى للمجسد ، والخالى في الوقت نفسه من روح الفكاهة لا يقوى على صبغنا بطابعه العدمي الشديد .

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية للدرجة ضمن المادة الصحفية . فقد عمدت الرواية - خاصة في الفصول الأخيرة - إلى تحرى التكمال الموضوعى فيما تورد من جذافات ، كما نرى في قصة الأمن المركزى ، وقصة الابتزاز الدينى لشركات توظيف الأموال ، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية في اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت ، وإن كانت لا تزال محفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية . ولأنها وقائع لم تنجح بعد ، فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جراءة حقيقية ، وصنع الله إبراهيم لا تنقصه الجسارة في مواجهة الظواهر الحساسة . لكن السؤال النقدى الذى نظرحه في هذا الصدد يتلور في النقطة التالية : ماذا يضيفه التوثيق الصحفى للإبداع الفنى من دلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل تنجح تقنية الكولاج في إضفاء معان جديدة على الأحداث التى استهلكت في الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة ؟ ولنتوقف عند مشكلة الابتزاز الدينى الذى مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصرى عبر شركات توظيف الأموال . إن هذه الموجة قد انكسرت في الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية ، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة في ضمير الناس . لكن الذى لا يزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعي بتماسك الظواهر الاجتماعية في بنية واحدة ، إذ إن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ، ويمارسها بكل إمكانياته ، وكشف جذور هذا الوعي يتم

الأخبار التى يرصها هذا المؤلف الثانى لا تتم إعادة تمثيلها في سياق القصة ولا تصغيرها مع تجربة الشخصيات التى يمثلها المؤلف الأول ، فإنها تقع خارج العمل الفنى ، وتظل مادة غفلا تم اختيارها بتعمس والغاؤها في طريق القارئ يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية ، فيخطأها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامى في الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفا بابتعاده عن عملية التمثيل التخيل الذى تتوقف عندها ، أى أنها - في نهاية الأمر - تنقص من تسجيلية القصة عندما تعوق تنفيذ عقده ، لتحل مكانها نوعا آخر من التسجيل الصحفى المطمون في كمال مصداقيته . لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة ، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد ، تحقق في السرد طابعا أيقونيا يصور بشكله الفنى المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انفصام الشخصية المصرية وغلبة « الشوشرة » والضجيج المتضاد على الحياة التى تكتنفها . فتقنية التشتت والتجزؤ والانشطار بما تعبر عنه من « لا إنسانية » تعكس جاليا هذا الضجيج العيش للحياة التى لا تنظم في مسيرة تنمية ، ولا تماسك وحدانها في كل تناغم ، فكان الشكل الفنى المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للملدول الروائى العام .

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشكلة لحياة « ذات » والمتقاطعة معها يحرم الرواية من طابع المفاخرة المولد للتوتر الدرامى . فمن المعروف في الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث في إطاره الطبيعي لا يتسم بالبروز ولا ينتج التوتر اللازم الناتج من مخالفة الإطار . فكلمات الحب ، ومطارحات العشق في حديقة مفروشة بالورود ، لا تلفت انتباهنا ولا تثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان . كما أن لسة الحنان في أعنف المواقف هى التى تحرك حساسية المتلقى وتجسد تأثره ، إذ إن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدى إلى التثبيط وفقدان الفعالية .

واللافت في هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصرى في العقدين الأخيرين وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات ، مبدولة أمام القارئ بشكل منقسم

لكن تظل هذه الرواية ، بالرغم من كل الملاحظات النقدية ، نموذجاً متقناً لأسلوب من السرد ليس جديداً تماماً في الآداب العالمية ، وهو السرد التوثيقي الذي يعتمد على الرؤية الخارجية ، وما تحدثه من تطوير جسور في هذا الأسلوب يتمثل في فرز المواد التسجيلية المباشرة ، كي تغطي متوازية مع التخيل الروائي ومتناوبة معه ، بحيث تتركز الشهادة في باب والقصة في الباب الذي يليه . إنما هي حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد في تناول القضايا الدقيقة الحساسة ، لكن هذه البنية نفسها تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذي ينقده وليس في قلبه ، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يفرض في أحشائه ، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك .

عن طريق الفن المهضوم المتمثل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار في بعض المواد المتخلفة على سطح المجتمع . إن تعرية الخطاب الديني الأجوف المتواطئ مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية ، لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم ويؤسهم الروحي ، ولا يمكن للمؤلف « بتفريه » بعض هذه العناصر المنتظمة من سياقها أن يتولى فنيا تأسيس موقف جديد لدى قرائه ، فإمكانات التبرير والتأويل لا تنفذ على المستوى الجدل ، والفن بطبيعته لا ينفذ إلى الوعي عن طريق الذهن فحسب ، وإنما عبر التمثيل المتكافئ لمزاج الحياة في نسبها المقلنة .





● اقرأ في متابعات العدد القادم :

خالد عبد المحسن بدر



قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر



مجدي توفيق



الكتابة / الخلاص .



قراءة في قصة (مرافعة البلبل في القفص) ليوسف القعيد

محمد كشيك



ملاحم البطل المغترب



قراءة في رواية (ظهرة لامشاة لها) ليوسف المحميد

عبد الله السمطي



تجليات الشعرية في إشراقات رفعت سلام



● مناقشات

لاجتهادات دينية ، وقراءات تاريخية صحيحة ، تضمنت كثيراً مما اهتدى إليه كاتب المقال . وأصبح الاقتراب منها - إعلامياً أو على مستوى النقد الموضوعي - أشبه بالاقتراب من شيء مقدس له حصانته ، مع أن العمل نفسه حطّم هذه الحصانة . وإذا أعلن كاتب ما عن رأيه ، جاءت ردود الأفعال صارخة ومنذدة بكل ما يحس حرية المبدع في إنطلاقته الإبداعية ، داعية إلى إزاحة المقدسات التي تعمق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العقبة . وهي صرخات - إعلامية - تتلغ الصالح من القول ، وتعكر مجرى الثقافة «الضيق» ، وتشيع حواراً تصادفياً لا يشفي غليلاً ، أو يصلح موجاً .

ولعلنا نتذكر أخيراً ما أبداه كاتب مبدع في أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى في متوسط وأن الحرفة سمة فيه . واعتبر البعض هذا الرأي خوفاً في «المقدس»^(١) . فثار من ثار ، وتذد من تذد ، وصادروا الرأي ، ونشوا في التشريع والطيأة . ووصفوه بصفات جانبحة لا دخل لها بحوار أو رأي : فهو «معزول عن ثقافته ، متغى داخلها بتعبيره هو ، وقد صدرت مجموعته الأولى في بداية الستينيات ، طبعها على نفقته ، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ» ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما ، أي أنه كتب رواية بالطلب . وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه !! بل إن أدب الكاتب المجترى يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب الهائل . . ثم هو واسع الانتشار بصورة الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه^(٢) .

ولعلّ الهدف من سرد هذه الحادثة القولية - إن صح التعبير - هو بيان أن مصادرة الرأي عادة أدبية مصرية ، أن لنا أن نتخلص منها لأنها أحد مسببات التطرف والجحود معاً .

- ٢ -

وقبل الدخول إلى تناقضات الرمز والمثال في رواية «أولاد حارتنا» ينبغي أن نشير إلى مقدمة الدراسة التي اتسمت بالتعميم الذي يحلّ بالقضية - مصادرة الرأي - وبالحنفة في التعبير ، وبافتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحياناً .

وأول ما يجنبه القارئ القول بأن الكتب المصادرة هي الكتب التي تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجاً ،

عن الرمز والمثال قراءة حول «أولاد حارتنا»

بين الإبداع الأدبي والنص الديني

محمد قطب
القاهرة

- ١ -

نشرت مجلة فصول عدد ربيع ٩٢ مقالاً بعنوان (أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبي والنص الديني)^(١) وكان المقال موثقاً وعميقاً وجريئاً ، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحاً لا يتعمل التأويل ولا يتلبس بالغموض ، وبذلك اكتسب صفة «غالبية» تصاف إلى تناوله العميق - وهي صفة الجسارة ، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير في أشد مناطق الإبداع حذراً ، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجبر أو بالتفضيل في التفسير . وتأكدت الفكرة التي نقول إن كل مناطق الإبداع ليست - بالضرورة - جيدة كلها . بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانبحة إلى الضعف الناتج عن قلب الفهم ، وسرد الحدث المباشر ، وسيطرة الصنعة عليها ، ثم قلب السياق المرموز إليه قلباً كاملاً . ذلك أن النقد لم «يقارف» فعله النقيض «أولاد حارتنا» كما يجب ، وترك منطقة الحذر

ولا أقول لكم إني ملك إن أتبع إلا ما يوحى إلى قل هل يستوى
الاعمى والبصير أفلا تتفكرون . (الانعام آية ٥٠) .

فمحمد ﷺ نبي ورسول تحمل عبء رسالة سماوية
ضخمة ، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبياً رسولاً .
ومعروف أن الله يصطفى من البشر ملوكاً لهم حقوق إقية -
كطالوت - كما يصطفى أنبياءً ورسلاً ، كما يصطفى النبي
الملك - سليمان - عليه السلام . ولم يحدث في السيرة أن أحداً
شبه حكم الرسول بحكم الملك . وهو افتشأت على النص
والسيرة معا (إذ لم يثبت عن القرآن الكريم أن محمداً كان الملك
أو النبي الملك . . . والثابت الذي لا يقبل الجدل أن القرآن ظل
ينعت حتى الوفاة برسول الله) (٥) . . كما أن التاريخ يجمع على
أن النبي قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من تملكه
إن أراد ملكاً في مقابل تركه للدعوة، ولكنه أصر ورفض وقال
قولته الشهيرة : «والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في
يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه» .
أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء
فهو داخل ضمن تدخل السياسة في الدين . . وهو موضوع
شرحه بطول - فضلاً عما ورد في الكتاب من قلب للمحقق
والنصوص .

وما قاله عن طه حسين يدخل في باب التساهل أيضاً ، بما
يوحي بإدانة للفكر الديني ولعقل المثلي أيضاً . ولقد صدم طه
حسين العقل العربي حين قال : « وأكاد أشك أن ما بقي من
الأدب الجاهل الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على
شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية
الصحيحة للعصر الجاهل» . وهو رأي ليس بجديد ، فلقد قال به
بعض القدماء من النقاد ، وكذلك بعض المستشرقين .
ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص
والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء - كإبراهيم
وإسماعيل - مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصلاً (٥) . . ولقد
تحفف المؤلف من آرائه كثيراً فيما بعد ، وصدر الكتاب تحت
عنوان (في الشعر الجاهل) . ولم تستمر المصادرة ، كما أنها لم
تقف أمام النقد الأدبي ، وتآلف الكتب للرد عليه ، بل كانت
سبباً لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيراً .

ولمخاطبتها العقل الإنساني . . وهي مقولة تحتاج إلى مراجعة لأن
المصادر من الأعمال ، وإن بدا الاجتهاد العقل واضحاً فيه ،
موجه بالفعل إلى منطق الوجدان في الذات البشرية لاستنفاذ
ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح ، خاصة أن
ما يصادر يس هذه المنطقة روحياً ودينياً . . كما أنها تشير إلى
أن الكتب التي تخاطب الوجدان - ومنها العمل الإبداعي الذي
لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط - لا تحترم الإنسان .
وهو جانب مهم في الذات البشرية يساهم في تشكيل القيم
وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد . ومن ثم تصبح المقولة الثانية
من أن المؤسسات الدينية تعارض العقل - حين تلجأ إلى
المصادر - غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقل نفسه .
وهل من العيب أن نقول إن من حق المؤسسة مراجعة - وليس
مصادرة - الجانح من القول مثلما تقوم بعض المؤسسات
الأخرى الجانح من السلوك ؟ وهل موضوع مهم كهذا يلمس
لمساً ، ويتساهل في تناوله مما يشي بإدانة الكاتب وبتمكحه أيضاً ؟
وللأسف انساق كاتب المقال وراء المقولات الضخمة حول
تعويق الإبداع ، وطمس العقل المستنير وتعميم الفصل
التنويري مما يدخل في مجال الإرهاب الفكري وإن جاء درافلاً
في ثوب الدعوة (المزركش) عن الحرية .

ومن مظاهر هذا التساهل في الطرح ما قاله عن «الإسلام
وأصول الحكم» إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد - كذا ١١ -
أنه ذكر أن النبي ﷺ «حكم - كملك - حكومة على نسق
الحكم القبل فيقبل الإسلام . وإذا كان ثمة خلاف عقلي في
تحليل النصوص وتأييدها حول الحكم والخلافة والشرعية
والعدل ، والنبوة ، والملك ، والشورى والاستبداد . . وغيرها
من القضايا الدينية ذات التوجه السياسي والتنظيمي - ونستطيع
أن نحصى عشرات الكتب التي تناولت هذه القضايا - إلا أننا
يجب أن نتحفظ كثيراً حين نخالف الرأي نصاً قاطع الدلالة . .
على ما يتضمنه الحكم نفسه من تداعيات للحكم القبل الجاهل
في ظلمه وجبروته واغتصابه للحقوق ومصادرته - أيضاً -
لحاجات الإنسان من فعل ، أو قول ، أو مطلب .

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفياً تاماً : قال
تعالى : « قُلْ لَا أَقُولُ لَكُمْ عِنْدِي خَزَائِنُ اللَّهِ وَلَا أَعْلَمُ الْغَيْبِ

بأى مقياس عقل أو وجدان . ولقد برزت الفكرة في الفلسفة المادية القديمة وأعل من شأنها حديثاً - الفيلسوف نيتشه . وعلاوة على هذا القول الخطير، فإن الرواية رمزية ممتعة في فكرها وورصدها للحوادث ومسيرة الحياة ، وجوانبها الواضحة على كل ما هو مقدس - بدءاً من الله ومروراً بالأنبياء والرسل ، مع قلب الموضوع والصالح صفات دنيوية لا تليق بالأنبياء . . إذ إن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السياق المؤثر في حياة البشر ، إلى سياق آخر تعمل فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه . ومن ثم جهر كاتب المقال براهيه فقال : « أما الموت الحقيقي لها - أي الرواية - فكان من جانب الحركة الأدبية والتجديدية ، فلا يقتل العمل الأدبي إلا بالمشارة . » ، كما أعلن في وضح أنه « إذا كانت الأصول موجودة (التوراة ، الإنجيل ، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة ، فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة . . أم أنها محررة أيضاً !

- ٣ -

في الأعمال الروائية التي تتخذ من تاريخ الأنبياء مادة لها ، تعج بالحيوة والحركة ، وتشتى بالتناقض وتثرى بالأفكار ، وتتفاعل بالصراع وتستخدم كالملاحم ، وتسقط ما شاء أن تسقط ، وتبرز وجهة النظر المستترة - كالجدل مثلاً - وراء تطور الأجيال ، واستيلاء المعنى الكلي من حركة الصراع بين الحق والباطل ، العدل والظلم ، الحرية والقهر ، الإيمان والكفر . . في واقع إنسان يتصف بكل هذه المعاني . . يجب ألا تنحرف عن المضامين ، وعليها - التزاماً أخلاقياً - أن تبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معاني مثالية سامية ، تتجسد في الواقع سلوكاً وقيماً وأدباً ، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً . . وتشق في النهاية عن المعنى العظيم الذي يجتزل تلك القصص جميعاً في عمل واحد . . ويتبنى ما يمكن أن يتردد من أن ذلك الفعل يتضمن قيماً على حرية المبدع ، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة ، ومادام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية ، التي لم يكن له فضل إيجادها أو خلقها إبداعاً ، وإن جسدها واقعاً عصرياً يتكشف من خلال أجداته الرمز الكلي المراد التعبير عنه ، دون أن يصادر أو يغير في جوهر الرموزات .

ولم يتنبه كاتب المقال وهو يتحدث عن (مقدمة في فقه اللغة العربية) إلى المنهج المغلوط الذي يمتص الكتاب - ولا نقول القصد السئ - إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية . بعيدة كل البعد عن «جلد اللغة العربية» .

وبما قاله لويس عوض - مثلاً - عن إعجاز القرآن ينبيء عن القصد ، إذ شكك فيه ، وادعى أن الإعجاز وهم وخرافة ، كما يقول إن إعجاز القرآن ويعطي قداسة خاصة أو شرفاً خاصاً للغة العربية التي نزل بها القرآن ، وبالتالي يسوغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازاً خاصاً أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامي واستعمارها^(١) . كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هي التي فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هي معيار الصحة والخطأ ، وغير ذلك كثير ، مما لا يرتبط بفقه اللغة ، أو بجلد الألفاظ ! إنما هو مسوق بتوجه فكري محدد ! وهو أمر استفز كاتباً كرجاء النقاش - مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض - أن يرفض الكتاب جملة وتفصيلاً . إذ قال : « فالكتاب في النهاية هو دفاع علمي (كذاب) عن وجهة النظر المعروفة للدكتور لويس عوض والتي أرفضها كل الرفض جملة وتفصيلاً وهي وجهة النظر التي تقول إن الحضارة العربية بأدائها وفلسفتها وعلموها ولغتها وعمرائها وكل شيء فيها ليست حضارة أصيلة وإنما هي حضارة منقولة عن الغرب »^(٢) .

أما من قرأ رواية (مسافة في عقل رجل) ، فلقد استفزه فيها الجرأة الشديدة على المقدسات الدينية وعلى الأشخاص وجرميات الحوادث ، والفضالة الضيعة للإبداع فيها ، وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارئ . ولكن أصحاب الصيحات و«الخنجورية» على رأي محمود السعدني قد حملوها على ألسنتهم ، شاهرين سيف الإبداء الخشبي ومتندين بالمقمع الذي يحد من الحرية والإبداع .

ولست مع الكاتب في ذكره لسبب المصادرة لرواية (أولاد حارتنا) متعللاً بأن السبب هو موت الجبالري الذي ترمز به الرواية إلى «الذات العلية» . وهي فكرة مادية جانبية ومرفوضة

منع غزير وغنى . . وهو يحمل في زخه الثر خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخي بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقي والممثل في الرموز الكبرى ، أو رضخ في تصف لانهاء فكرى ما ، مما ينجح بالعمل إلى أن يكون إطاراً للفكر المقصود . ولقد سئل نجيب محفوظ عن الواقعية الجديدة عام ١٩٦٢ وعن إفاداته التاريخية فقال : « الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها ، فانا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً »^(١١) . ولقد خضعت الرموز المثالية في الرواية لفكر الكاتب ورؤيته ومرجعياته الفكرية ، دون أن تلتزم بما ورد في الحقيقة ، وتتأكد المغايرة فيتحطم الرموز الدبنى ويفرغ من جوهره في إثنان حرفى باهر - وليس ذلك عيباً - وسرد رواى واضح - كأنما يتجسأ ألا يفهم - يربط بين الأحداث والأشخاص ربطاً عكسياً يشى بوجهة النظر ، فتتحول الرواية إلى رواية مقننة ، تتقنع التاريخ كله وتوربه رمزاً ولُفْظاً وسياقاً ، مما يعنى أن القراءة - للنص الروائى - تصبح ذات بعدين بحيث يفران المتلقى بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخياً في النص المقروء . ما لا يخفى . كما قال كاتب المقال - على تلميذ في مستوى تعليمى أوى .

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ بوصفه حيلة فنية حين لا يتمكن من قول ما يريد مباشرة خصوصاً إذا كان هذا القول يمس وضعاً قائماً يحرص السلطة على ألا يمس ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر ومكان آخر^(١٢) إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الشوايت . . ويضفى التاريخ كله - وصانعه - مداناً ومنتهى ، وتتحول الحركة الدبئية من خلاص إلى عبء ، ويصير المضمون النهائى الذى يجتزل حركة الأنبياء كلها هباءً ، ويتبدى ضوء الخلاص في طرح ذلك كله والاتجاه نحو فكر يعلى من العلم وأبحاثه ومعامله . . وجاء ذلك اعتقاداً وإحماى أن المجاز قد يستر هذا التوجه ويقم وجهه النظر . . انطلاقاً من أن الرواية المجازية «تشاد في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية ، بين الوجود والماهية ، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى . إن الرمز الشابت والمقصود يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر»^(١٣) .

ويجدر الإشارة إلى ملاحظة سجلها واحد من النقاد الأكاديميين ، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ ١١٤

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول نكتنفه محاذير كثيرة ، أخطرها تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقى ، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من القولكلور الشعبى مثلاً ، أو من الأساطير . . وعلى هذا فلقد أصبح الجميع يمشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة (قصص الأنبياء) خشية الوقوع في المحاذير . وحين استوحى الأدباء في العصر الحديث تراثهم القديم في أعمال أدبية رمزية ، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة^(١٤) .

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله في رواية واحدة هي (أولاد حارتنا) ومعروف أن الرواية كتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٩ م سبع سنوات كاملة ، توقف فيها إبداعه عند الثلاثية ، ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأمل مشروعه الروائى الكبير والمتجدد بهذه الرواية . ولعلنا نذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلها «الأهرام» كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الانهائى الشمولى ثم إعلانه وسيطرته على كل أجهزة الإعلام والتربية والثقافة . . ونفى أو تضليل الفكر الحر والدبنى معاً مما جعله يملأ الساحة كلها ، وأضحى الهدف العقلانى موجهاً إلى منطقة الوجدان في إلحاح متواصل !!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكى نرى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه الرواية . . ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعى للكاتب الكبير يتمثل في جزء كبير منه في دراسته للفلسفة وللمذهب الطبعى وتأثره - أيضاً - بأراء سلامة موسى وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من غمرد وجراة . فنجيب محفوظ - إذن - قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثراً حاسباً ، وأعنى الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم^(١٥) .

والرواية عمل تاريخى ملحمى مصوغ على مستوى الرمز الكلل صياغة أدبية منذ الخلقي الأول وحتى عصر التنوير الحديث . وتتضمن الرواية رموزاً مثلية إن صح التعبير . والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير - قديماً وحديثاً ، وهو

قال تعالى : « قل هو الله أحد . الله الصمد . لم يلد . ولم يولد . ولم يكن له كفواً أحد » صدق الله العظيم / الإخلاص . وقال تعالى : « وقالوا اتخذ الرحمن ولداً . لقد جئتم شيئاً إداً . تكادُ السمواتُ يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً . أن دعوا للرحمن ولداً وما ينبئ للرحمن أن يتخذ ولداً . » صدق الله العظيم . مريم ٨٨ - ٩٢ . والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلهية في مواضع عديدة . منها مثلاً : قوله تعالى : « لا تتركه الأبصار وهو يدرك الأبصار . » الأنعام ١٠٣ . « فلا تضربوا لله الأمثال » النحل ٧٤ . « عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحداً . إلا من ارتضى من رسول » الجن ٢٦ / ٢٧ .

رافعة / المسيح

هو ثمة لقاء - هكذا تقول الرواية - بين شافعي النجار وزوجته عبدة - يدعو إلى تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح . يتزوج من ياسمين ، وكان زاهداً في المتاع فلم يقربها . (ضعف في الباء) . . . وتلاقت ياسمين مع يربوب الفتوة وخطبوا لقتله ، ثم أخرجه الجبلاري من قبره وحمله إلى قصره . والمسيح عليه السلام ، لا هو ثمة زواج ، ولا هو تزوج . . . وإنما هو تريد لما أشاعه اليهود عنه ، بحيث يصيح الفكر العبراني يلاحقك كما يرى كاتب المقال في سطور الرواية وكأنها صدى لما سطره العبرانيون .

تقول السيدة مريم البتول وقد بشرت بالمسيح - قال تعالى : « وقالت رب أنى يكون لى ولد ولم يمسي بشراً كذلك الله يخلق ما يشاء . . . » آل عمران ٤٧ . وقال تعالى : « وقالت أنى يكون لى غلام ولم يمسي بشراً ولم أك بغياً » مريم ٢٠ . وقال تعالى « إذ قال الله يا عيسى إني متوفيك ورافعك إني ومظهرك من الذين كفروا » آل عمران ٥٥ . وقال تعالى . « وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم » . النساء ١٥٧ .

قاسم / محمد

ولد في أفقر الأحياء ، عاش يتيماً ، كفله عمه زكريا بائع

فصلاً ، يعدد سور القرآن الكريم ، عما يشعر بأن التماثل الحسائي هدف مقصود ولم يأت صدفة عارضة . ثم يرى « أن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن في إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله ، بقدر ارتباطه بالفهر الاجتماعي » (١٣) .

والعبرة - كما يقول كاتب المقال بصدق - بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارئ فعلا .

- ٤ -

ومع أن الرواية تحتوي على رموز كثيرة ومتنوعة إلا أننا سنلقى نظرة إلى الرمز الأدبي « ومثاله » « الدني مكتفين بالرموز الكبرى ، وتسجيل ما ورد في الرواية وما يمارسه من النص الديني ، دون أن نعرض لبداية الخلق ، أو تتناول رمزي / أدهم وجبل / آدم وموسى ، لكفاءة المقال السابق ذكره في تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته .

الجبلاري / الله

تقول الرواية عن الجبلاري : « هو لخم من الألفاز ضرب المثل بطول العمر ، اعتزل ولم يعد أحد يراه » . وتقول أيضاً « دفع الجبلاري رأسه صوب نوافذ الحرم : طالقة ثلاثة من تسمع له بالعودة » أي تسمح لإدريس . وتقول أيضاً على لسان إدريس : « إنني عدت قاطع طريق كما كان الجبلاري » .

وتقول أيضاً : « كلما ضايق أحد بحاله ، أو ناه بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال في حسرة هذا بيت جدنا . . . جمننا من صلبه » . وغير ذلك كثير لو سجلنا كل ما ورد - إحصائياً - عن الجبلاري . وكل ما تخرج به من رمز الجبلاري ، أن العمل الفني - أولاد حوارتنا - أنشأ صفات بالله وعلاقات فضالة وباطلة ، فضلاً عما سبق قوله عن موت الجبلاري / الإله بما يعنى تصادفاً واضح الدلالة بين الجبلاري / الفن وبين الله / الدين . (١٤)

والنص الديني ينفي ذلك كله ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ الرموز المجرد من كماله ووحدانيته ، وجلاله ، وتعالیه .

... لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثل للكمال الإنساني والمعصومون من الخطأ . . . ويرون مظاهر الله في الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة .

*

السحر/العلم

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص : « لا شأن لنا بالماضى ولا أمل إلا في سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر » .

قال تعالى : « قل انظروا ماذا في السموات والأرض » .
يونس ١٠١ .

وقال تعالى : « إنا كل شيء خلقناه بقدر » . القمر ٤٩ .
وقال تعالى : « ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه » . ق ١٦ .

... إن الفكر البشرى مدعو للتدبر والتفكير والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتحريمه من قيود الكهانة ، « وما من دين وجه النظر إلى سنن الله في الأنفس والأفاق ، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية . . » (١٥) كالدين الإسلامى .

*

عرفة/العلم

هو ابن جحشة المرافقة .

يقول عن نفسه « أنا عندي ما ليس عند أحد ولا الجبلاوى نفسه . . عندي السحر » .

ويقول معلقاً على قدرة الجبلاوى : « ونفس الشيء بالنسبة للسحر إنه الأحر قادر على كل شيء » . ولعل أغرب ما قامت به الرواية عما لا ينبغي على عقل المتأمل المدرك أنها وصفت عرفة بالاعتماد عن المخدرات ، وأنه لا يتعاطى الحشيش ، حتى لا يغيب وعيه ، ولا يتخدر مداركه ، ولا تأخذه الأوهام ، لأن

البطاطا ، عمل بالرعى ثم تزوج من قمر الثرية ، ويبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوى له لرفع الظلم . . ويقول قاسم : « إذا نصرنى الله فلن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدى » . . ويترك الحارة مهاجراً ويستقبله أتباعه قائلين : « يا معني ديل المصفورة » . ويرد قاسم : « هنا يعيش الجبلاوى أوقافه تخصكم جميعاً » . . وهي تخصكم جميعاً على قدم المساواة . . لن تكون هناك إتاوة تدفع إلى طاعية » . ولم ير الجرايع - أتباع محمد (أهل مكة) نموذجاً مثله . . وأعجبت به الحارة لحبه للنساء . وتصف الرواية عرس قاسم فتقول : دارت أقذاح البوظة وعشرون جوزه ، وتعلت الأهات من الأفواه المخدرة .

وفي الرواية يسأل قاسم يحيى المعجوز : هل يمكنى أن أصبح مثل رفاعة ، فيسخر منه قاتلاً ، كيف وأنت مولع بالنساء . وتصيدهن في الصحراء عندما تغيب الشمس . . . ولا أدري كيف تصاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش في الرواية حتى لأحوا مغيبين تماماً ، وهم يعملون هم رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل !!

وقال تعالى : « النبي أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم » . الأحزاب ٦ .

وقال تعالى : « وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » . الأحزاب ٣٦ .

وقال تعالى : « يا أيها النبي إذا جاءك المؤمنات يبائعنك على ألا يشركن بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين بهتاناً يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبائعهن » . الممتحنة ١٢ .

وقال تعالى : « يا أيها النبي قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين » . الأحزاب ٥٩ .

وقال تعالى : « وإنك لعل خلق عظيم » . القلم ٤ .

وقال ﷺ « أدبني ربى فأحسن تأديبى » .

وقال تعالى : « إنا كفيناك المستهزئين » . الحجر ٩٥ .

- ٥ -

ملحوظة سرية .

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوهت صورة المصريين مواطنين وقادة في صراعهم مع جيل / موسى ، وتساءل : لماذا يتطوع كاتب مصري ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم ، في حين أن مواطنة إيرلندية أقامت دعوى لمنعه من التداول لما فيه من عداء للمصريين .

ومع هذا الغضب ، فإنه لم يشر من قريب أو من بعيد إلى المفصلة التي لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق ببنى يحمل رسالة^(١٨) . ولأصح تسأل على من طُح تسأل : لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسر إلى الأنبياء جميعا وقد قال برناردشو عن محمد ﷺ : « إنني أعتقد أن رجلاً كمحمد لو تسلم زمام الحكم في العالم لنجح في حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته . . . على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة » انتهى . . . وعلى الله قصد السبيل .

ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والرعي وحدة البصر والملاحظة ، في حين أنها وضعت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات ، ويشربون الجوزة ويمشون !! . وهل يكون مجانباً للصواب لو ردّدنا القول الذي يرى أن ذلك كله (يرمز إلى أن الدين والإيمان بالله تعالى قد استنفذ أغراضه وانقضى عهده ولا أمل في عودته . . لأن الموت لا يعودون إلى الحياة . . . وموت الإله أو انقضاء وانهايار الدين السماوي حدث على يد العلم الدنيوي الملحد والمادي)^(١٩) .

ونختتم هذه الجزئية -دون تعليق- بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن : « لا حياة للفن إلا في ظل الحرية وأي نظام يقوم على قهر الرأي مهما سمّت أهدافه فإنه يكون عبثاً على الفكر والفن والأدب ، ولذلك نستطيع أن نقيس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية^(٢٠) !!! » .

الهوامش :

- ١ - المقال كتبه الأستاذ/ طلعت رضوان ، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للخلق الأول، ولمسيرة الأنبياء جميعا ، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت في سرد أحداثها ، وملامح شخصياتها على الأسرائيليات اعتمادا كبيرا ، وأنها جنحت بشكل واضح إلى الماشرة ، كما مالت إلى الرأي الثبوت في التوراة وغيرها عن المصريين ، وهي أخيراً خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه - كموت الإله مثلا .
- ٢ - لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفردته في مجال الإبداع الروائي ، وشموخه الذي لا يبارى ، وجهوده الكبرى في تاصيل الفن الروائي والخرابج به إلى العالمية . ولكنني فقط ذكرت ما ذكرت لأنّه يعيوب الحوار الذي يأتي متصادماً دائماً ، مما يؤدي إلى التجريح والإرهاب والإسقاط ، مما لا يندم القضية نفسها ، وأرد الإشارة إلى أن الكاتب الذي أبدى رأيه - وهو ليس غفلاً - كما قيل هو واحد من « لعتهم » صفحات الأدب ! وأطلقت عليه لفظ الكاتب الكبير ، كلها صدرت له كتاب ، أو ترجم له عمل ، أو عُقدت له ندوة . . ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس .
- ٣ - انظر جريدة الأخبار ٩٢/٦/١٠
- ٤ - انظر مفاهيم قرآنية - محمد أحمد خلف الله - فصل النبوة والملوك - والمؤلف معروف عنه جرأته في طرح القضايا الدينية - وما كتبه عن قصص القرآن بعيداً ولكنه في هذه الجزئية كان أميناً تماماً مع النص والعقل معاً .
- ٥ - انظر مصادر الشعر الجاهلي - ناصر الدين الأسد ، وكتاب الحيلة العربية من الشعر الجاهلي - أحمد الحوق .
- ٦ - انظر دحصى مفتريات - البدرأوى زهران ص ٣٨ وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض في هذه اللغة معنداً إياها ، ومؤلف الكتاب عالم في اللغة وعلم الأصوات .
- ٧ - المرجع السابق ص ١٨

- ٨ - مجلة الفيصل عدد يونية ص ٩٢ استلهم القصص الديني - عبد الحميد إبراهيم .
- ٩ - مجلة القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ غالى شكرى - يوميات الفرح .
- ١٠ - الجمهورية مايو ٦٢ وانظر الروائيون الثلاثة . يوسف الشارون .
- ١١ - انظر لصول مارس ١٩٨٢ الروائي والتاريخ . سامية أسعد .
- ١٢ - تاريخ الرواية . البيريس ص ٤٠٨ .
- ١٣ - مجلة القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ جمال عبد الناصر . . الروائي المنفرد .
- ١٤ - لقد وصل التناول إلى حد من التجرد يتضح في قول قدرى/قابيل : «أصبح للجبلارى العظيم - حفيد عاهرة ، وحفيد قاتل » . والرميزات تضع الرواية في موقف حرج تماماً . . وتبلى الخطورة في الإقبال المريض على أعمال الكاتب الكبير .
- ١٥ - خصائص التصور الإسلامى . سيد قطب ص ٥٨ .
- ١٦ - كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا . عبد الحميد كشك ٣٤٢ .
- ١٧ - آخر ساعة ١٩/١٠/١٩٨٨ .
- ١٨ - في الأبتين ١٠٩ ، ١٠٧ من سورة الأنعام يؤمر الرسول ﷺ من ربه أن يقدم لهم - أى المشركين - نفسه بشراً مجرداً من كل الأوهام التى سادت الجاهلية . . فهو لا يتبع إلا الوحي ولا يفعد على خزائن الله لينفذ منها ، ولا يملك مفاتيح الغيب ، ولا هو ملك روحانى إنما هو بشر رسول (إنها عقيدة مجردة من كل إغراء فيه لائراء ولا ادعاء . . . إنها عقيدة يحملها رسول . . وعقل الإنسان قادر على تلقى الوحي . . أما إذا استغل بذاته بعيداً عن الوحي فهو الضلال وسوء الرؤية) . . الضلال جـ ٢ ١٠٩٧ .

على هامش

« أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبي والنص الديني

عمر فتال

مدينة خريكة - المغرب

الإبداع الأدبي والنص الديني « للاستاذ » طلعت رضوان المنشورة في المجلد الحادى عشر العدد الأول ربيع ١٩٩٢. تلك المقالة التى جاءت لتقول بألف لسان : إن مصادر رواية (أولاد حارتنا) غطت التغطية الكاملة والناجحة على بساطة ذلك العمل الإبداعى وقباجته مضمونا وشكلا ، وأكثر من هذا خولته مقاما مرموقا ضمن خانة إبداعات الروائى الكبير نجيب محفوظ . وهو شىء لم يكن ليحدث لو أن تلك الرواية أخذت طريقها الطبيعى إلى القراء والنقاد ، بلا عوائق ولا تحذيرات أو تحفوفات أو تنديدات وأخيراً المصادرة . . على أى فتلك قضية أخرى ، ولنعد الآن إلى مقالة الأستاذ « طلعت رضوان » ، لنبدى حولها جملة ملاحظات منها :

أولا : أصدر كاتب المقالة حكمه على رواية (أولاد حارتنا) انطلاقا من مناقشته لفصل واحد من فصولها وأعفى به فصل « جبل » الشىء الذى مكّنه من إتهام نجيب محفوظ بالعداوة للمصريين مادامت الرواية كما يرى صاحب المقالة : « مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه » وهو اتهام قاس فى حق كاتب عملاق اسمه نجيب محفوظ ! لماذا ؟ لأنه لو كانت فى حوزة هذا الكاتب رواية (كفاح طيبة) فقط لكانت أكبر متصد ناجح لهذه التهمة الخطيرة . . أما وقد تعددت رواياته ذات الطابع المصرى المحض لتبرهن بذلك على أن نجيب أكثر ارتباطا بمصر ، تاريخها ، أحداثها السياسية ، أرقها وحوايرها ، أعيانها ودعائها ؛ فإن تهمة الأستاذ طلعت رضوان ، رد عليه . . ومن هنا فرواية (أولاد حارتنا) كغيرها من الأعمال الإبداعية ينبغى أن يحكم عليها بوصفها كلاً لا أن نأتى بأحكام جاهزة ، وبعدها نبحت عن ما يبررها من داخل الرواية . فالقارئ إذن (لأولاد حارتنا) من أول كلمة إلى آخر كلمة يجد نجيب محفوظ يسمى لا إلى تلفظ « العبرانيين » وهم يكتبون تاريخهم على حد تعبير صاحب المقالة ، وإنما إلى مناقشة قضية : أزمت الإنسانية بين خلاص الدين والعلم . إذ إنه بعد سرد طويل وتبع للأحداث التى واكبت بعثة الأنبياء والرسال ابتداء من آدم ومروراً بموسى وعيسى ووصولاً

« احظر يساوى شجع » أجل ، المنع يضاعف من حدة التطلع بغية هتك الأستار والحبج ، والظفر بالمطلوب حتى ولو كانت دونه عوائق وحواجز !! على ضوء هذه القولة يمكننا تفسير الضجة التى أضحت فى أيامنا هذه تواكب على الخصوص الأعمال الأدبية المضادة أو المحظورة . ولعل ما أحدثته رواية (آيات شيطانية) من ردود فعل ، مكنت اسم مؤلفها من الطرح على سطح الأحداث العالمية ، والدخول إلى ردهات البرلمانات من أوسع الأبواب ، دليل وبرهان قاطع على ما يحجه الخطر أو الدعوة إليه من شهرة وصيت ذائع لكتاب مغمورين ، وأعمال إبداعية قد تكون فى حقيقتها عاديه ، لا بل أكثر من هذا تحمل فى طياتها منطلقات واضحة مناسبة للرد عليها ذلك الرد الموضوعى الفهم ، والمخمد للزواجر التى توكأها . . فى هذا الخط يمكننا أن نصح مقالة « أولاد حارتنا بين

أن يس ويخشد ؛ فإن تلك المؤسسات أثناء مصادرتها للكتب تعد هي الأخرى الدين شيئا عظيما ومقدسا ، ولهذا ينبغي أن يظل بعيدا عن كل تشويه أو إساءة .

ثالثاً : عاب الكاتب على نجيب محفوظ نقله المباشر من كتب العبرانيين ، وفي هذا الصدد يقول : « والمشكلة أن الكاتب لا يبدع أدبا وإنما يعيد كتابة الفكر العبراني » . إلا أن صاحب المقالة سرعان ما نسي هذه الملاحظة حيث نجده في آخر المقالة يسقط في فخها ليغيب عنه أنه يناقش كتابا أدبيا لا كتابا تاريخيا ، وذلك ما يشهد عليه التساؤل الرابع والخامس ، وهما تساؤلان وردا ضمن التساؤلات التي ذيلت المقال . ففى ذينك التساؤلين نجد الكاتب قد بلغ به الاعتزاز بتاريخ مصر القديمة مبلغه ، وعمل القارئ أن يعود إليها ليقف على النعوت التي غفلت عنها . مما يجعلنا نقول مرة أخرى إن كتاب (أولاد حارتنا) ورغم أنه من الكتب المصادرة فإنه لم يحترم الإنسان ، لأن ماثير الغضب ، والغضب الزائد عن الحد كما حدث لكاتب المقالة ، لا يحترم المخاطب مطلقاً .

رابعاً : جاء في المقالة ما يلي : « بالإضافة إلى أن الفكر الديني عن قصة « خلق العالم » لن يضر كثيرا من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأنجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » نعم الأصول موجودة في التوراة والأنجيل والقرآن ، إلا أن وجدنا الكاتب يؤكد أكثر من مرة أن نجيب محفوظ « تناسى صفته الأصلية بوصفه مبدعا وأصراً على أن يكون ناقلا ومرددا لما جاء بالفكر الديني العراقي » وكان الكاتب من حلال هذه القول يطلعنا على أن صاحب رواية (أولاد حارتنا) قد استقى كل أفكاره من كتاب « العهد القديم » ، بالرغم من أنه كان قد سبق وأشار إلى الكتب السماوية ، وأكثر من هذا استشهد بآيات من القرآن الكريم . وبالطبع فهذا راجع إلى رغبة الأستاذ « طلعت رسوا » في تأكيد إساءة (أولاد حارتنا) إلى المصريين . . وقبل أن أهي

إلى محمد ، وفي مقابلهم داخل الرواية بالطبع : أدهم ، جبل ، رفاعه ، قاسم ؛ سلط الضوء المتع على شخصية عرفة ، وهو اسم كما يتضح مشتق من المعرفة أو العرفان ، وهي بذلك - الشخصية - وكما تشهد موافقها أثناء صنعها لأحداث الفصل الأخير من الرواية ، تليس رداء المعرفة والعلم الذي هو ، حسب ما يظهر في نهاية الرواية ، هو المخلص الجليد والوحيد للحارة أى الإنسانية . وانطلاقاً من هذا يمكننا فهم سر وفاة « الجبلوى » في رواية (أولاد حارتنا) ومن هنا كذلك يمكن الوقوف على السبب الحقيقي وراء مصادرة ذلك العمل الأدبي . .

ثانياً : جاء في مقدمة المقالة ما يلي : « حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التي تخاطب عقل الإنسان رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجا للبحث ، باختصار فهي الكتب التي تحترم الإنسان . . نعم هذا ما جاء في بداية المقالة ، لكننا ونحن نتوغل رويدا رويدا في محركاتها - المقالة - وجدنا اختق والغضب يستبد بالكاتب إلى أن وصل به في نهاية المطاف إلى الدعوة المباشرة إلى مصادرة المصدر الذي اعتمده نجيب محفوظ أثناء كتابته لرواية (أولاد حارتنا) أو على الأصح فصل « جبل » وفي ما يلي ما جاء في ثانيا المقالة : . . فلماذا يتطوع كاتب مصري ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ، في حين أن مواطنة إيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة دبلن العليا في عام ١٩٨٩ وفقاً لما أوردته وكالة « رويتر » تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين . . فهذه الفقرة تجعل القارئ يحار في أمره . فهل صاحب المقالة مع مصادرة الكتب أم ضدها ؟ ! وهل الكتب المصادرة تحترم الإنسان كما سبق وأشار أم تسيء إليه ؟ ! وفوق هذا فالكتب يقول وهو قمة انفعاله إن تاريخ مصر عظيم ، ولذلك وجب على أبنائها ألا يتعاونوا مع الآخر على الإساءة إليه . . وهو هذا يبرر ردود فعل المؤسسات الدينية كما سماها ، ودعوتها إلى مصادرة هذا الكتاب أو ذاك ، لأنه إذا اعتبر الكاتب تاريخ المصريين أعظم من

العزلة) ، ولكن لست معه في تضيق مساحة الانطلاق وقصرها على تاريخ مصر الحافل بالأجداد ، مادام هذا القطر العزيز واحداً من أقطار أمة مترامية الأطراف لها تاريخ عريق ؛ أضف إلى ذلك أن الإبداع المصرى يبقى قبل كل شيء إبداعاً عربياً ، فلماذا إذن هذه الدعوة القطرية ذات الدائرة الضيقة ؟ ! وفوق هذا وذاك فإن مثل تلك الأعمال الإبداعية الرائدة لاثباتى من غياب اعتراضنا وجبنا الصديق لتاريخنا وتراثنا . لأنه وفي الوقت الذى ينطلق فيه مبدعو دول أخرى من تواريخ غزوة بأساطير وتراثات بدائية ليخلقوا منها أعمالاً إبداعية تطاول الجبال الشم ؟ ! يكسل عدد من مبدعينا الضربات الموجعة لتاريخنا وتراثنا المشرق المليء بالمواقف الفريدة حتى أصبح الطعن فى الشخصيات التاريخية والأحداث المشرقة ضمن ذلك التاريخ ، سلماً يرقاه كل طالب للصيت والشهرة ؟ ! .

سابعاً : أنا كذلك مع الكاتب عندما دعا إلى الإفراج عن رواية (أولاد حارتنا) . لسبب واحد وهو أن مصدرها وضعتها فى مقام لا تستحقه ، وما يقال عن هذه الرواية ينسحب على كل كتاب داع إلى الجدل . إلا أن هذا لا يعنى أن تترك مثل تلك الكتب تصول وتجول دون أن يتصدى لها النقاد ، إذ فى ذلك قتل للموضوعة التى تنتهى عندما تبدأ مسيرة الرفض من أجل الرفض . كما أن فى تصدى النقاد لها دفعا من شأن ومهمة النقد ، وتنشيطا لحركته . ولنا العبرة فى ما أحدثه صدور كتاب (الشعر الجاهل) من ردود فعل عملية أظهرت إلى حيز الوجود دراسات ومقالات جادة ، لا زالت تقول فى اعتراض « هكذا ينبغي أن نواجه الكتب القابلة للجدل » .

وبعد ، حرى بنقلنا العربى أن يعمل بغضوى القولة القائلة : « خير خطة للدفاع هى الهجوم » لأنه حينما سيصبح يهل لصنوبر مثل (أولاد حارتنا) و (آيات شيطانية) وغيرها

هذه الملاحظة تجرد الإشارة إلى أن موقف الله من فرعون لم يكن حبا فى سواد عيون العبرانيين كما جاء ضمن الاستشهادات التى استشهد بها الكاتب من كتاب « العهد القديم » بل كان وكما ورد فى العديد من الآيات القرآنية بسبب طغيان وتجبهر وغطرسة ذلك الحاكم . يقول تعالى فى سورة طه الآية (٢٢) « اذهب إلى فرعون إنه طغى » والآية نفسها وردت فى سورة النازعات الآية (١٦) . ويقول الله كذلك فى سورة الفجر الآيات (٩ - ١٠ - ١١) « وفرعون فى الأوتاد الذين طفوا فى البلاد فأكثروا فيها الفساد .. »

خامساً : « لا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفرن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه » ملاحظة مهمة جداً ، وتطبق تمام الانطباق على رواية (أولاد حارتنا) إذ إن رموزها جاءت قريبة للنال . فحق على مستوى أساليب الشخصيات وخاصة الرئيسية منها ، يعرف القارئ العادى من هى الشخصية المعنية ، كما أن الأحداث كانت قريبة القرب كله من الأحداث التى أوردتها الكتب السماوية . على أى فقد صدق وطلعت رضوان « عندما قال : « يسهل على أى تلميذ من الإعدادى استحضار الرموز له » . ومع هذا فإننا قد نجد مبرراً لهذا الضعف القفى إذا وضعنا (أولاد حارتنا) فى إطارها التاريخى ، إذ إنها رواية جاءت بعد قطيعة بين الكاتب ، والإبداع على مستوى الرواية . وهى قطيعة دامت سبع سنوات ؛ كما أنها جاءت لتدشن مرحلة الرمزية التى سبيل فيها نجيب محفوظ البلاء الحسن ، ولهذا فلا ضير أن تأتى الباكورة فجأة . المهم فقد كان من الأولى أن تخضع للمناقشة والنقد لا المصادرة التى وضعتها فى مقام لا تستحقه . .

سادساً : أنا مع الكاتب عندما تطلع إلى أعمال إبداعية تضاهى : (النهر الهادى) أو (جسر على نهر دينا) أو (المسيح يصلب من جديد) أو (مائة عام من

من الإبداعات التي أصبحت للأسف الشديد تثير الحفيظة ولا تثير نخوة السرد والإقناع الذي يحق الحق ، ويزهق الباطل . . وقتها كذلك ستتشط حركة الكتابة ، والترجمة ، وتعلو راية النقد ، وتتعدد الندوات والمحاضرات الجادة ،

ويصل فكرنا وإبداعنا إلى عقردار الآخر . . وهذا ما نرغب فيه جميعا ، أما أن نطلق العنان للتشديد من أجل التشديد ، والمصادرة في غياب الإقناع والإفحام فإتنا بذلك نكون كمن يجيب الجمر بالثبن . .



الكاتب بالتبعية ، حلة شعواء ، انتهت بحظر نشرها في مصر في كتاب ، على الرغم من أن جريدة (الأهرام) نشرتها سلسلة على صفحاتها في نهاية الخمسينيات . و إثارة الشكوك حول عقيدة نجيب محفوظ ، وصلت في بعض الأحيان إلى اتهامه بالمرور عن الإسلام والاستهانة بالأديان الأخرى .

معروف كل هذا ومشهور ، لكن المعضلة تترك ما أحبط بالرواية منذ ولادتها ، وما يحاط بها إلى الآن ، إلى الدوافع التي حدثت بنجيب محفوظ إلى كتابتها ، وإلى الشكل الروائي الذي اختاره لها . وليس مألوف البحث عن دوافع الكاتب خاصة في العصر الحديث . إن تفكيك النص الأدبي وتحجيزه جائز ومشروع ، والبحث في مدلولاته الفكرية والاجتماعية والفنية والسياسية واللغوية قد يجد مسوغاً له عند بعض المدارس النقدية . لكن من النادر أن يطرح تساؤل حول النص الأدبي نفسه ، ولماذا أنتج أصلاً ؟ وهي معضلة تجد لها إجابات مبهمة في بعض مدارس النقد القديم ، التي تحدت عن شرائط الإبداع وأسبابه حديثاً عاماً لا يخص عملاً دون آخر ، على حين تهمل اتهامات النقد الحديث مثل هذه النوعية من الأسئلة لتنفذ إلى النص نفسه ، وتجرده من تاريخه وظروفه الخاصة . إن التساؤل في حالة (أولاد حارتنا) له ما يبرره ، فلم تكن أمام محفوظ حادثة يريد أن يشكل لها بناءً روائياً كحالة (الغص والكلاب) ، وإنما كانت أمامه قصة الخلق وتاريخ الأديان ، لقد أنشأ محفوظ اعتماداً على نصوص العهد القديم والجديد ، واستناداً على القرآن الكريم وسيرة النبي صلى الله عليه وسلم بناءً روائياً موازياً لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام ، اختار لهم الأسماء الروائية « آدم » ، « جيل » ، « رفاة » ، « قاسم » ثم أضاف من عنده في جزء الرواية الأخير « عرفة » . فلماذا فعل ذلك ؟

إن روائياً متمكناً من أدواته ، مثل محفوظ ، لا يقدم على هذه المغامرة دون إدراك لما يفعل ، ودون أن تكون هناك أسئلة يحاول البحث عن إجابات لها من خلال التأمل في تاريخ الأديان . إن المعضلة في (أولاد حارتنا) أن قارئها المسلم أو المسيحي أو اليهودي سيظل دائماً في أثناء قراءته لها عاكفاً مقارنة بين ما قرأه في قصص الأنبياء وصراهم مع قوى الشر ، وبين

أولاد حارتنا ومشكلة سوء الفهم

أحمد صبرة
كلية الآداب - الإسكندرية

(أولاد حارتنا) رواية معضلة ، ليس بين روايات نجيب محفوظ فقط ، وإنما بين الروايات العربية كلها منذ بداياتها الأولى وحتى الآن . إن المختلفين حول قيمتها الأدبية يقفون على طرفي تقيض . فحقيثات جائزة نوبل تشيد بها ، وتخصها مع ثلاثيته الشهيرة بتنويه خاص . وكاتب كبير مثل ميخائيل حقي يتعنى لو يبدع مثل هذا العمل الكبير ، وآخرون يرون فيها ذروة الإبداع الأدبي لنجيب محفوظ ، على الرغم من أنه نشرها عام ١٩٥٩ ، وأنه أخرج بعد هذا التاريخ عشرات الروايات . وفي المقابل فإن ناشر أعمال نجيب محفوظ الذي ينوه بمؤلفاته في آخر صفحة قد أسقطها من أعماله ، ربما لأسباب تتعلق بحظر نشرها ، وبعض الذين كتبوا عنها من النقاد ، وهم قليل ، قد عدوها دون بقية أعماله ، وأنه كتب قبلها ويعدها أفضل من ذلك بكثير ، ثم إن رجال الدين في مصر قد شنوا عليها ، وعلى

أدهم مثلاً ضعيف مستكن في مواجهة الجبلأوى : « وقال أدهم لأمه قبيل ذهابه إلى إدارة الوقف : باركني يا أمي ، فما هذا العمل الذي عهد به إلى إلا امتحان شديد لي ولك ، فقالت الأم بضراعة : ليكن إتقون ظلك يا بني ، أنت ولد طيب والعقبي للطيبين » (ص ١٧) ، « وسأله أبوه يوماً : كيف تجد العمل يا أدهم ؟ فقال أدهم بخشوع : ما دمت قد عهدت به إلى فهو أعظم ما في حياتي » (ص ١٧) ، « قال لأميعة عندما كانت تلح عليه في الاطلاع على شروط الجبلأوى العشرة » لا أود ما لا يود أي » (ص ٤٢) ، بعد أن طرد من البيت قال لأميعة « الحسرة تقتلني ، ولولاك لتومت ما بي كابوساً ، هل يغفون قلبه إلى الأبد ؟ لن أتطاول عليه كإدريس ، هيها . لست كإدريس في شيء فهل ألقى نفس المعاملة » (ص ٥٣) .

إنما السمات نفسها التي يخرج بها المرء لدى قراءته قصة آدم عليه السلام ، لكن المتصدى للفعل في (أولاد حارتنا) هو أدهم وليس آدم ، الواقف على خشبة المسرح ليس هو البطل بعينه وإنما شبيهه ، والصراع الذي دخل فيه هذا الشبيه ليس هو صراع البطل الأصل وإن كان يماثله ، ثم إن قوانين إدارة هذا الصراع في يد محفوظ ، وليس الأمر كذلك في حالة الأصل . وإذن يستطيع محفوظ استناداً إلى تحكمه في إدارة الصراع الدرامي للموقف المماثل أن يوجه هذا الصراع حسب ما يريد ، ويختار من الأحداث الأصلية التي يريد مماثلتها ما يوافق تصوره الفكري ، وما يجيب به عن الأسئلة التي كانت في ذهنه وقت أن اختار هذا الشكل الروائي المفضل . في إطار هذا نظل للنص الأصل خصوصته الفكرية وقابليته للتفسير والتأويل ، وإن تخيل هنا روائياً أوروبياً يكتب رواية على نسق (أولاد حارتنا) . ماذا يمكن أن يفعل ؟

لجأ محفوظ إلى حيل روائية ليبني نصه الروائي الموازي للنص الأصلي ، أو ما نسميه مترجمة (أولاد حارتنا) إلى الألمانية ألعاب مراوغة Verwirr Spiel^(٧) : مكان الرواية هو إحدى حارات القاهرة المجاورة للمقطم كما حدده المؤلف في الاقتاتحية ، أما الزمان فراد أن يجعله مطلقاً حين حاول قطع صلة الحارة بما حولها ، فلا ترى هذه الصلات إلا قليلاً ، في

ما يعرض له محفوظ . فنقاط التماس بين البناء الروائي والأحداث التي تقع داخله لأولاد حارتنا وبين قصص الأنبياء كثيرة ، وقد أتى طلعت رضوان في مقاله عن الرواية^(٨) على الكثير منها . وقد ترتب على ذلك أن كثيراً من أحداث الرواية متوقع والنهايات معروفة . لكننا من ، ناحية أخرى ، ندرك في الرواية مثلاً أننا أمام أدهم وليس آدم ، وقدرى وليس قابيل ، وهمام وليس هابيل ، وإدريس وليس إيليس ، وأن الصراع الذي يدور بين هذه الأطراف هو صراع روائى أبدعه محفوظ ، وخطط له ، صراع متخيل لم يحدث في الواقع ، وأن ما حدث في الواقع لم يكن هكذا ، ولم يكن أيضاً بهذه الأسماء .

الموقف إذن ملتبس ومتشايك ، فالرواية حقاً من إبداع محفوظ ، لكن نصيب الآخر - التاريخ الديني منها واضح . وفي ظل هذا الالتباس والتشايك توهم بعض قراءها - ومنهم علماء الأزهر - أن محفوظ يُعرض بالاديان ويستهن بالأنبياء ، ويتشكك في قدرة الله ، إلى آخر عرضة الاتهام التي وجهوها له ، على حين أن واقع الرواية ليس فيه ما يدعون ، وأن علاقات الأطراف فيها ، والمنطق الداخل الذي يربطهم معاً ، له استقلاليتة وتفردة عن الأصل المأخوذ عنه ، برغم أن الرواية - كما قلت سابقاً - تسير في خط مواز لقصص الأنبياء ، وأن أوجه المشابهة والتماثل بين أبطال الحظتين واضحة تماماً . إن اتجاهات الصراع داخل الرواية تسير في خط بعيد عن هذه الاتهامات ، ولو أراد محفوظ ما ظنه علماء الأزهر فيه لاختار شكلاً روائياً مختلفاً ، أسلوب الرمز مثلاً ، وقد لجأ إلى هذا الأسلوب في بعض قصصه التي كتبها في فترة الستينيات .

شخصيات الرواية - إذن - ليست هي شخصيات الأنبياء ولا المعاصرين لهم كما هم في الواقع التاريخي ، وإنما هي شخصيات روائية مركزة على التاريخ الديني للأنبياء وتصور الناس عنهم ، فآدهم ليس آدم وإن حمل شيئاً من ملامحه ، وقاسم ليس هو النبي محمد صلى الله عليه وسلم . إنها شخصيات لها حياتها الداخلية الخاصة بها ، وقوانينها التابعة من طبيعة الأحداث التي تواجهها ، وهي في الوقت نفسه مشدودة إلى الأصل الذي أخذت منه ، ولذلك فإن بعض سماتها يمكن ردها إلى الواقع التاريخي وبعضها الآخر إلى الواقع الروائي .

قريباً في الوقت نفسه من سكن أخيه إدريس الذي طرد من البيت لمصيانه أبيه . يعيش إدريس بسطوته وقوته على أهالي الحارات الأخرى ، فيسرق منهم طعامهم ، ويقلب لهم عرباتهم ، ويسكر مجاناً في حاراتهم .

في قصص جبل ورفاعة وقاسم وعرفة يتوالى هيكل ثابت يدور بين أطرافه صراع عنيف ، يتكون هذا الهيكل من ناظر الوقف الذي له « فتوات » يحمونه ، وهم يعيشون في رغد من العيش تحت ادعاءات حقوق الناظر التاريخية في هذا الوقف وملكيته الخالصة له ، ثم استخدامه القوة للبطش بمن تسول له نفسه التطاول عليه ، ومنازعة فيما يقتصبون . وعلى الطرف الآخر أهل الحارة الذين لم يرتفع مستوى معيشتهم عن مستوى معيشة الحيوانات من حولهم ، القذارة محيطة بهم من كل جانب ، القنط الشاردة التي تعبت بأكوام الزبالا المنتشرة في كل مكان ، وكذلك الكلاب والفئران والقمل :

« كان البيت الكبير قد أغلق أبوابه على صاحبه ، وخدمه المقربين ، ومات أبناء الجبالوى ميكرين ، فلم يبق من سلالة الذين أقاموا وماتوا في البيت الكبير إلا الأفندي ناظر الوقف في ذلك الوقت ، أما أهل الحارة عامة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات ، وبخاصة الحشيش والأفيون والمدافع ، وكان طابع حارتنا كحالتها اليوم . الزحام والضجيج . الأطفال الخفاة أشباه العمرايا ، يلعبون في كل ركن ، ويملاؤن الجو بصراخهم ، والأرض بقاذوراتهم ، وتكتظ مداخل البيوت بالنساء ، هذه تحوط الملوخية ، وتلك تقشر البصل ، وثالثة تودق النار ، يتبادلن الأحاديث والتكات ، وعند الضرورة الشتم والسباب ، والغناء والبكاء لا ينقطعان ، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص ، وهربات اليد في نشاط متواصل ، ومعارك اللسان أو بالأيدى تنشب هنا وهناك ، وقطع قوه ، وكلاب نهر ، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب ، أما الذباب فلا يضاهيه في الكثرة إلا القمل ، فهو يشارك الأكلين في

الخروج المتبادل لبعض أفراد الحارة إلى الحارات الأخرى ، وفي الإشارة إلى أن أهل الحارات الأخرى يحسدون هذه الحارة على ما بها من جاه ونعيم وسطة ، وسجن جعل نظام العلاقات والحكم داخل الحارة ينشأ تلقائياً من نفسه تبعاً لعوامل التطور الداخل لهذه العلاقات ، فلا أثر لنظام الحكم الذي تتبعه هذه الحارة ، ولا يمثل للحاكم بها ، ولا شرطة . بيد أن إشارات متناثرة داخل الرواية ترجح أن زمنها لا يتجاوز متى عام على الأكثر ، إشارات إلى المحكمة (ص ١٢٢) ، وإلى الخنفية العمومية (ص ١٥٤) ، وإلى المحاسمي الشرعي (ص ٣٦٥) ، وإلى نادي التربية البدنية (ص ٣٦٦) . هذه الإشارات تمثل أنظمة اجتماعية تنتمي إلى العصر الحديث ، وبحسب هذا الترجيح ، فإن عرفة كان موجوداً في منتصف القرن العشرين ، لأن الرواي يقول في الافتتاحية إنه عاصر جزءاً من الأحداث التي كانت أيام عرفة ، ويكون قاسم أواخر القرن التاسع عشر ، ورفاعة أوائله ، أما جبل فتكون قصته قد حدثت في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وأدهم قبل ذلك ، لكن الإشارة إلى المحكمة والخنفية العمومية وقعت أيام جبل ، فهل صرفت مصر المحاكم والخنفيات العمومية في النصف الأول من القرن الثامن عشر ؟

اختصر محفوظ - إذن - الكون كله ليجعله حارة ، والزمان كله ليجعله متى عام . ثم جعل الجبالوى صاحب البيت الكبير ، وأول من سكن الحلاء ، واستطاع أن يسيطر على البقاع المحيطة ببيته وبنوته وجبروته ، واستطاع أن ينشئ وقفاً ، أداره بنفسه أول الأمر ، ثم ترك أمر إدارته لأدهم بعد اعتزاله ، وحول الوقف رضى لإدراته ، وكيفية الانتفاع به ، ومن هم المستفيدون منه ، تدور أحداث الرواية . في إطار هذه الحيل الروائية يكون مقبولاً أن يتزوج الجبالوى ، وأن تكون له أكثر من زوجة ذات مستويات اجتماعية مختلفة ، ويكون آدم من أم سوداء وإدريس من أم بيضاء ، فيمهد بذلك للصراع المتوقع بينهما . ولأن أدهم بعد أن طرد من البيت الكبير في حاجة إلى العمل كي يعول أسرته ، فإنه يصنع عربة يبيع عليها البطاطا والخيار للحارات الأخرى . من الحيل الروائية أيضاً ألا يسكن أدهم في إحدى الحارات المحيطة بالبيت الكبير فيجعله محفوظ قريباً من البيت الكبير في مسكن بناءه بنفسه ،

الجبلاوى شيئا ، لقد فعل ما فعل مدفوعاً بعوامل انتقامية من الفتوات والحارة والناظر ، وتطورات الصراع الروائي داخل الجزء الخاص به تسير في خط مخالف لما كان عليه الصراع في أجزاء جبل ورفاعة وقاسم ورغم أن أرضية الصراع واحدة .

ينسجم مع هذا ما نقرأه عن أبوة عبده وعم شافعى لرفاعة ، أو أن رفاعة لا يميل إلى مجالس الحشيش وإن زاد على نفسين لهث ونام . هذا الوصف ليس تعريضاً بالمسيح عليه السلام ، وإنما مقتضيات السرد الروائي ، وطبيعة العلاقات بين أطراف الحارة تحتمان ذلك . وليس تشكيكاً في رفع الله سبحانه وتعالى للمسيح عليه السلام أن يجعله يقتل في نهاية الجزء الخاص به ، فقد نحاول على ذلك بأن جعل الجبلاوى يدفنه في بيته بعد أن أخلعت جثته من مدفنها .

رسم محفوظ الشخصيات الرئيسية في الرواية مستلهماً شخصيات الأنبياء كما نقرأ عنها ، فآدم ذو ملامح باهتة ، لكنه ضعيف ، مستكن ، لا يملك طموحاً ولا يحب العمل ، طموحه تحدد في رغبته العودة إلى الحديقة التي طرد منها . وجبل قوى جبار عنيد ، وفي الوقت نفسه رحيم عادل عطوف على من ربه ، ورفاعة رقيق ضعيف يحب للناس ، مهتم بإخراج العفاريت من أجساد أهل الحارة ، وقاسم جرىء مقدم عنيد ، حالم بالفنونة ، حكيم ، يحب للنظافة .

هذه السمات الأساسية في شخصيات محفوظ هي أيضاً السمات التي يخرج بها كل قارئ للبعد القديم والجديد والقرآن الكريم عن الأنبياء آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام . لكن تشابه السمات لا يعنى التناقض أو التوحد ، فتظل لكل شخصية استقلاليتها وبجال حركتها ، وطبيعة العلاقات والصراعات التي دخلت فيها . وإذا كانت قضية العبودية لله وحده هي شاغل الأنبياء الرئيسى ، فإن حقوق أهل الحارة في الوقف هي شاغل أبطال محفوظ ، شاغل الأنبياء الوجدانية أما أبطال محفوظ فإن شاغلهم هو العدل .

عرفة يمثل العلم الذى أسمىء استخدامه ، واستغله الحكام لخمانيهم وتحقيق مآربهم ، العلم الذى ضل عن طريقه ،

الأطباق والشاربين في الأكواز ، يلهو في الأعين ، ويعنى في الأفواه كأنه صديق الجميع » (ص ١١٦) .

هذه الصورة نجدها تتكرر بتفاصيلها عند كل حكاية ، وفي لحظة زمنية معينة ، حين يشتد الظلم بالإناس ، يكلف الجبلاوى أحد أبناء الحارة العليين ، ليخلص الحارة من ظلم الفتوات والناظر ، وليعيد الوقف إلى أصحابه موزعاً إياه بالعدل . في حالة جبل ، فإن الجبلاوى طلب من جبل استخلاص حق أهله في الوقف :

« أنت يا جبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرى ، وهم لهم في وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة ، فسألتك في فورة حماس أضاءت الظلام : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ فقال : بالقوة تهزمون البنى ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة ، فهتفت من أعماق قلبي : ستكون أقوىاء ، فقال : وسيكون النصر حليفك » (ص ١٧٨) .

وفي حالة رفاعة فإنه طلب منه أن يعمل لأنه :

« ما أقبح أن يطلب شاب جده المعجز بالعمل ، والابن الحبيب من يعمل ، سألتك : وما حيلتي حيال أولئك الفتوات أنا الضعيف ؟ فأجاب : الضعيف هو الغنى الذى لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغنياء » (ص ٢٤٨) .

وقد فسر رفاعة ذلك بأنه القدرة على تخليص الناس من عفاريتها ، أطعامها الدنيوية ، لتبلغ الحياة الصافية الفناء بدون الوقف . وفي حالة قاسم فقد أبلغه الجبلاوى عن طريق خادمه قنديل « أن جميع أولاد الحارة أخفاده على السواء ، وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب ، وأن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير » (ص ٣٥٢) . أما عرفة فلم يكلفه أحد ، ولم يطلب منه

حالة (أولاد حارتنا) واضحة ، فليس هناك غموض ولا لبس ، وتتبع المماثلة بين النص الديني والنص الأدبي عملية عقلية غير معقدة ، ويرغم ذلك تظل للنص الأدبي ملاحه الخاصة وطريقته المختلفة في البرح بأسراره .

التأمل للرواية يلحظ بدءاً من جبل بناء ثابتاً ، يتكرر عبر الأبطال الأربعة جبل - رفاعه - قاسم - عرفة . يتكون هذا البناء من الناظر وفتوة الحارة ثم فتوات الأحياء في مواجهة أهل الحارة بأوضاعهم الاجتماعية التي سبق الحديث عنها . لا يكاد القارئ يميز الملامح الخاصة والشخصية المتفرقة للناظر أو للفتوات في أي من الأجزاء الأربعة ، كلهم يحملون الصفات ، وكلهم هم السلوك نفسه ، وردود الأفعال نفسها تجاه ما يقع في الحارة . عندما طالب جبل بحقوق آل حمدان في الوقف صالح فيه الناظر « انخرس يا محتال ، يا حشاش ، يا حارة حشاشين ، يا أولاد الكلب ، انخرج من بيتي أو إن عدت إلى هذيانك قضيت على نفسك وعلى أمك بالبيع كالنعاج » (ص ١٨٦) . وعندما علم الناظر بما يفعله رفاعه في الحارة قال: « لعل مجنون ، كما كان جبل دجلاً ، ولكن هذه الحارة القلدة تحب المجانين والدجالين ، ماذا يريد آل جبل بعد ما نهوا الوقف بلا حق » (ص ٢٧٤) . وعندما تحدث قاسم مع الناظر عن شروط الواقف الذي هو جد الجميع :

« هب الناظر واقفاً في غضب وهوى يشعر منشته على وجه قاسم بأقصى قوته وصاح - جدنا - ليس فيكم من يعرف آياه ، ولكنكم تقولون بكل وقاحة جدنا ، يا لصوبس ، يا جرابيس ، يا سفلة ، إنما تنمادى في وقاحتك استناداً إلى حماية هذا البيت لك ولزوجتك ، ولكن كلب البيت يفقد حمايته إذا عض يد المحسنين إليه » (ص ٣٧٩) .

في مواجهة هذا يقف أبطال الرواية ، يصارعون هذا النظام ، ويحاولون خلخلته ، وتقويضه ، كي يقيموا بدلاً منه نظاماً آخر يقوم على العدل والمساواة بين كل الناس . إن هذه هي القضية الرئيسية (في أولاد حارتنا) ، قضية العدل بين الناس ، وكيفية تحقيقه : أن يأخذ كل إنسان حقه ، وأن ينعم

فتسبب دون أن يقصد في تعاسة الناس من حوله ، وفي زيادة بطش الحكام وطغيانهم ، وتسبب في التشكيك في قدرة الله ، وفي وجوده جل شأنه .

ولأن موقف محفوظ انتقالي ، فقد أخذ من الأنبياء بعض سماتهم ، وأخذ من العلم أيضاً الصفات التي تستخدم هيكل الرواية وأغراضها ، أما الجبلوى فهو الشخصية المعضلة في الرواية كلها . لقد حاول محفوظ أن يستلهم صفات الله سبحانه وتعالى ، فجعله مهيباً ، « وهم من إجلاله لا يكادون ينظرون نحوه إلا خلسة » (ص ١١) ، وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق آدميين كسافاً من كوكب هبط (ص ١١) جبار « وما يلقفهم إلا أنه جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء ، وأنهم حياله لا شيء » (ص ١١) لا يقبل المناقشة ولا يعود عن أمر قرره ، وهذا يبدو من خلال حوار مع إدريس ، ومن خلال رفض عودة إدريس إلى البيت مرة أخرى ، ومن خلال حوار مع همام ، وهو في الوقت نفسه رحيم ، يقول أحدهم : « لا شيء يعدل شدة أبي إلا رحمته » (ص ٢٦) ، لكن الشخصية بها ثغرات سنعود إليها بعد قليل .

إن ما نلح عليه هنا هو أن التمثيل وليس الرمز هو المفتاح لنهم (أولاد حارتنا) . فشخصيات الرواية ليست رموزاً ، وإنما حالات تمثيلية ، فالرمز^(٣) من شروطه أن يكون ذا طاقة إيحائية كبيرة يوضح خصوصية وحياة يحتاج إلى أن تتعمقه وتنتل في وتأنمله ، ثم إنه ثرى في مضمونه ، متعدد المفاهيم ، مختلف التأويل ، فالتأويل مثلاً قد يرمز إلى الطهارة أو القداسة أو الفضيلة أو الأمل أو إلى ما شئت من التأويلات ، والظلام كذلك قد يرمز إلى الرذيلة أو الغلبة أو القبح أو الاستبداد أو غير ذلك^(٤) . أما التمثيل فهو محدود ، واضح ، على الرغم من أن عبد القاهر يقول إن المرء يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل ، والصرف عن الظاهر ، فهو عملية عقلية ، مثل قول الشاعر :

أوردتهم وضدور العيش مُسنفة .
والصبح بالكوكب البدرى منحور
فقد أشار إلى الفجر إشارة بعيدة بطريقة غير لفظية^(٥) .

شرقاً والقاهرة القديمة غرباً ، وقد كان أخوة أدهم يكرهون إدارة الوقف ، وليس أحد منهم راضياً عنها ، ثم إن إدارة الوقف كانت تخص الجيلاوى قبل ذلك ، فهو عمل لم يستحدث وإنما انتقل من الجيلاوى إلى أدهم ، ثم ما هذا البيت الذى انقطعت كل صلته بالعالم ، فلا يرى داخل إليه ، أو غريب خارج منه . أين هى العلاقات الإنسانية الاجتماعية التى يفترض أن نحس بوجودها داخل الرواية ، وكيف يكون البيت منفرداً معزولاً قائماً بنفسه غير معتمد على غيره .

والجلاوى لم ير فى مشهد إنسانى مع أهل بيته ، فهو إما معتكف فى حجرته ، أو ملقأ أوامر لبعض من حوله . ولماذا يثور إدريس كل هذه الثورة العارمة بعد طرده من البيت ، ألا يمكن أن يبدأ من جديد فى بيت آخر مستقل . ومسألة الشروط العشرة التى لا يريد الجلاوى إذاعتها على الناس حولها علامة استفهام كبرى ، فما القيمة الروائية لهذه الشروط العشرة ، وأى دور تؤديه ؟ ثم لماذا يحيطها محفوظ بكل هذا الغموض ، وموقف أدهم من احتقار العمل ليس له تبرير . يقول أدهم « العمل من أجل القوت لئلا اللغات » إن الجيلاوى لم يحقق ما حققه إلا بالعمل ، فالعمل هو الذى بنى البيت وهو الذى أنشأ الحديقة ، وهو الذى جعل لأسرة الجيلاوى هذه المكانة . وعلى حين تحمى أميمة على العمل حتى يصل إلى ما وصل إليه الجيلاوى ، فإنه يرفض ذلك متعلماً إلى العودة مرة أخرى إلى البيت وإلى الحديقة ، ثم كيف تلد أميمة قدرى وهام على مقربة من البيت الكبير ، ولا يعرف أهل البيت ذلك ، أو ربما يعرفون لكن لا يهتمون ، فالأخوان كبرا دون أن يدخلوا هذا البيت ، ودون أن يريا جددهما ، ودون أن يعرفا عنه أى شيء ، أو يعرف هو عنها شيئاً .

إننا نجد ظل الجيلاوى فى القصة منذ بدايتها حتى نهايتها ، فهو يظل حياً فى قصة جبل ورفاعة وقاسم إلى أن يتسبب عرفة فى موته ، فكيف يتسنى لرجل أن يمتد به العمر فوق كل تصور ، ثم إن الرجل منقطع الصلة بالعالم الخارجى تماماً ، ليس هو فقط ، بل أيضاً من يعملون معه داخل المنزل ، ثم إن العلاقة بين الجيلاوى « صاحب الوقف » ، ونظر الوقف المشرف عليه علاقة عجيبة فكيف لا يلتقيان ، وكيف لا يحدث بينهما حساب

بالسعادة . يتحقق ككل ذلك عن طريق فرد ذى مواصفات خاصة ، إن محفوظ يبرز فى (أولاد حارتنا) دور هذا الفرد فى صنع تاريخ أمته وفى رفع الظلم عنهم وتحقيق السعادة لهم ، فلن يثور الناس على الظلم الواقع عليهم إلا إذا وجدوا فرداً تتجمع فيه صفات الزعيم القائد المحقق لأمالهم وطموحهم فى الحياة السعيدة . لا شك أن الفترة التى كتب فيها محفوظ (أولاد حارتنا) تساعد على تأكيد هذه الفرضية فيها ، فقد كتبها محفوظ فى أثناء المد الثورى لثورة يوليو ، وبعد نجاح عبد الناصر بعد تأميم قناة السويس ، وبرز نجمه ، والأمال التى عقدت عليه لتغيير الوضع المتردى للجماهير العربية . يبدو أن مثال عبد الناصر كان فى ذهن نجيب محفوظ فى أثناء التخطيط لـ (أولاد حارتنا) ، وفى أثناء كتابتها .

ولكن ماذا عن الرواية نفسها بعيداً عن كل إحياءاتها ، وما تأثيره من مشكلات ؟ لقد كان أداء محفوظ اللغوى عالياً . فرغم الطول المفرط للرواية ، فإن الأسلوب ظل يحمل التوتر نفسه والتوجه منذ البداية حتى النهاية ، ولأنى أظن أن أشد مناطق القوة فى الرواية هو لغتها ، وهى فى حاجة إلى بحث مستقل . على حين يبدو البناء الدرامى متفاوتاً بين قصصها الخمس ، فعل حين تبدو قصة جبل متماسكة ومنطقية ، فإن قصة أدهم تبدو مهلهلة ، وقصة رفاعية غير منطقية ، وقصة عرفة مليئة بالألغاز . أما قصة قاسم ، فإنها تسير فى الخط نفسه الذى سارت عليه قصة جبل مع بعض التفاصيل الإضافية نظراً لاختلاف طبيعة المهمة بين قاسم وجبل ، فقد طلب من جبل أن يستخلص حق أهله فقط فى الوقف ، أما قاسم فقد طلب منه استخلاص حق الحارة كلها فى الوقف ، لكن أحداث القصتين متشابهة إلى حد كبير .

لهلهة قصة أدهم ، وعدم منطقية قصة رفاعية نتجتا عن ثغرات روائية كثيرة ، ربما كان أهمها شخصية الجيلاوى الذى يبدو نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية كلها . فالخلاف بين الجيلاوى وإدريس خلاف كبير ، لكنه ليس خطيراً ، وبسبب التوبة والاعتراف بالخطأ دائماً غير موحد ، خاصة إذا كان بين أب وابنه ، ثم لماذا يكون عمل أدهم فى إدارة الوقف أخطر نشاط إنسانى يزاول فى تلك البقعة الصحراوية ما بين المقطم

بظروفه الاجتماعية والاقتصادية وعدم تقبل القارئ لمسألة
العفاريات يهدم الأساس الذي بنيت عليه قصة رفاة كلها .

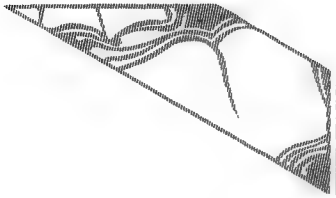
هذه أمثلة من الثغرات الروائية في (أولاد حارتنا) ، وهي
ثغرات أفقدت الرواية تماسكها الداخلي ، وجعلتها تحتل مكانة
أقل من أعمال محفوظ التي كتبها في فترة الستينيات . فعلى
الرغم من إشادة جائزة نوبل ، واعتزاز محفوظ بها ، فإن مكانها
ليس الأول بين أعماله ، وربما لا تحتل مكانة متقدمة ، لكنها
مع ذلك تعد مثلاً جيداً لسوء الفهم الذي تترتب عليه نتائج
خطيرة .

ما يحدث بين صاحب عمل وأجراء عنده ، وكيف لا يختار
صاحب الوقف من يثق فيهم فلا يفسدونه ولا يسرقونه ، وهو
ما يزال حياً .

أما موضوع العفاريات الذي بنيت عليه قصة رفاة ،
فلا يستطيع قارئ حديث أن يتقبله . إننا نستطيع فهمها على
مستوى التمثيل أو الرمز ، أما في إطارها الروائي فهي غير
مقبولة . إن أسباب الشر والطمع في الإنسان ليست نتيجة
عفاريات تركبه ، وإنما أسبابه غائرة في النفس البشرية موصولة

الهوامش

- ١ - فصول : المجلد الحادي عشر / المجلد الأول / ربيع ١٩٩٢ . عن الأدب والحرية .
- ٢ - انظر : Die Kinder unseres Viertels : Nagib Machfus Von Dons Kilias Unionsverlag Zürich 1990 .
- ٣ - الرمز والرمزية في الأدب العربي : د . محمد فتوح أحمد .
- ٤ - من زاوية فلسفية : د . زكي نجيب محمود .
- ٥ - علم البيان : د . بدوي طبانة .



إصدارات عربية حديثة



بن مراد ، وحلمى خليل ، والسطيح
البكوش ، وشوقي ضيف ، وهادي نهر ،
ومحمد سويس ، وعبد القادر المهيري ،
وعبد الستار جعبر ، ومحمد القاضي .

دارت الندوة حول محاور ثلاثة هي :
أصول المعجم العربي التاريخي ، ومواد
المعجم العربي التاريخي ، والإشكاليات
المنهجية في وضع المعجم . وقد نالت
قضية المصطلح وقضية الفصاحة
والعاميات اهتماماً بارزاً في كثير من
الدراسات التي قدمت في هذه الندوة
الثرية . كما أضاءت الدراسات الوصفية
والمقارنة للمعاجم العربية القديمة مثل
لسان العرب وتاج العروس وغتار
الصحيح وغيرها بعداً مهماً من أبعاد
القضية المثارة ، فحددت تاريخ الكلمة
العربية وتطورها في الدرس اللغوي
ورصدت التقنيات المستخدمة في إعطاء
الجذور اللغوية والعلاقات بين الحروف
التي تتشكل منها تلك الجذور . وكان
« الحاسوب » من أبرز الأدوات التي
ساعدت الباحثين في الوصول إلى نتائج
قيمة . ويعد الجهد المتكامل الذي بذله

— شَغَلَتْ وقائع ندوة « المعجم العربي
التاريخي : قضايا ومساائل إنجاز »
العديد من الخامس والسادس من مجلة
المعجمية التي تصدر عن جمعية
المعجمية العربية بتونس . وقد مرّ— فيما
يقول محمد رشاد الحمزاوي رئيس
الجمعية — أربعة عشر قرناً على الثقافة
العربية الإسلامية دون أن يكون لها معجم
تاريخي يؤرخ لكلامها ، ويسانها
وأصولها ، وبالأحرى لخطابها بأنواعه .

ولما كان المعجم التاريخي العربي مسئولية
علمية وثقافية وحضارية آن الأوان للعناية
بها نظيراً وتطبيقاً ، فقد انعقدت هذه
الندوة بتونس سنة ١٩٨٩ لتعنى بإنجاز
تلك الحلقة المفقودة في ثقافتنا . أسهم في
هذه الندوة الباحثون : محمد رشاد
الحمزاوي ، ودانيال ريج ، وأحمد
العايد ، وفرحات الدريسي ، ومنجية
منسية ، وعمل توفيق الحمد ، وعمل حلمى
موسى ، وعبد النعم عبد الله محمد ،
وإبراهيم السامرائي ، وعبد العلي
الودغيري ، وفيديركو كورنيليني ، ومحمد
العروسي ، وأحمد محمد قُدُور ، وإبراهيم

التجريبى ، والفكر الماركسى فى بعض مناحيه . وتدل وفرة المصادر وتنوعها على مدى التباين والتفاوت والتعدد فى حقول هذه النظرية بحيث لا يمثل الجامع المشترك لروادها فى شىء سوى الاهتمام بالنص الأدبى من جانب ، وبقرائه من جانب آخر فيما يقول « الرود إيش » .

فريق من علماء اللغة والرياضيات والتاريخ والفلسفة والاجتماع فى مناقشة قضايا المعجم العربى التاريخى ومشكلاته احتفالا حضارياً رائعاً بالثقافة العربية عبر العصور، وتأسيساً لمفهومها ووظيفتها فى آن .

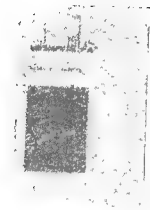
— ويكرس العدد الأخير من مجلة دراسات التى تصدر فى المغرب نفسه لدراسة « جمالية التلقى » . وهو موضوع جد خطير وغير مطروق بعد بما يكفى . شارك فى العدد بالترجمة والتنظير والتطبيق الباحثون : محمد براءة ، محمد العمرى ، وعبد العزيز طليمات ، ومحمد مفتاح ، وعبد الحميدانى ، وعبد أنقار ، ومحمد مشبال وآخرون .

يكتب محمد مفتاح عن دور المعرفة الخلقية فى الإبداع والتحليل . ويكتب حميد الحمدانى عن مستويات التلقى فى القصة القصيرة . وعن الصورة الروائية والتلقى يكتب محمد أنقار . أما التلقى فى التراث البلاغى العربى فيتناوله محمد مشبال من خلال دراسة عن الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني . ويضم العدد - إضافة إلى ذلك - شهادات وتأملات لمجموعة من المبدعين والكتاب هم : هاديا سعيد ، وسلى بكر ، وعطيات الأبنودى ، ورويدا الجراح .

ويمكن حصر مصادر نظرية التلقى كما جاء ضمن التقديم لهذا العدد فى : التأويلية ، والظاهراتية ، والأرسطية والكانطية والتحليل النفسى ، والذاتية المثالية التى قال بها « باركل » ، والمنهج

— وتتجاوب مع صدى (دراسات) فى عددها الأخير دراسة مهمة بمجلة أفاق التى تصدر عن اتحاد كتاب المغرب . وأغنى بها دراسة عبد اللطيف البازى (صورة التلقى فى القصيدة المغربية الحديثة) . وإضافة إلى هذه الدراسة تحتوى مجلة (أفاق) (فبراير ١٩٩٢) دراسات فى الشعر والقصة للمهedy أعريف ، ومحمد الزاهيرى ، والمصطفى اجماهرى . كما يحتوى هذا العدد ملفاً

متميزاً عن : عبد الكريم غلاب/ سيرة الكتابة الروائية والقصصية . ويتوزع الإبداع، فيها بعد ذلك ، قصائد : محمد الميمونى ، وإدريس الملىانى ، والزهرة المنصوري ، وصالح بوسريف ، وحسن نجى ، وأحمد جاريد ، وقصص : محمد زفزاف ، ومحمد المرادى ، وإدريس الحورى ، ومحمد هيجاجى ، وعبد المجيد الملواس . وبالعدد مجموعة من الفراءات الأخرى ، (وذاكرة) : الباب الذى يتناول « أفوقاى » كاتباً ، وهو أحمد بن القاسم الحجرى الأندلسى مؤلف كتاب (ناصر الدين على القوم الكافرين) . و« أفوقاى » موريىكى تعلم العربية سراً فى بلد حوربت فيه العربية وكل تصرف يفهم منه أنه عربى . والنص المطروح لأفوقاى مزيج من عربية وعامية ومن صيغ مترجمة . ويرى محمد المرادى أن أفوقاى كاتب مجايل لاهتماماتنا ، أنتج نصوصاً



سردية قابلة لتشكيل « ذاكرة » مستقبل
الكتابة عندنا .

صمود تعليقاً على ترجمة منذر عياشي
كتاب (مفهوم الأدب) لتزفينان
تودوروف ، فيذكر بالشروط الأساسية
المعروفة للترجمة ثم يشير إلى الفصول
الثلاثة التي نشرت ضمن الكتب الأخرى
لتودوروف ، وجاء هذا الكتاب فضاءً بين
دفتيه . والناقد لا يلوم المترجم بقدر
ما يرمي إلى وضع لا بد من مجاوزته ،
وظاهرة في الترجمة ينبغي الانتباه إلى
خطرها . ثم يتحدث الناقد عن الأمانة في
أداء المعنى فيورد النص الفرنسي وترجمة
« منذر عياشي » مذيلة بملحوظاته عليها .

ويكتب محمد عبد المطلب عن
« التناص عند عبد القاهر الجرجاني »
مشيراً إلى أن الدرس العربي القديم قد تنبه
إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة في
الحطاب الشمرى . ويعدد الباحث
المصطلحات التي عبرت عن صور
التداخل في أدق مظاهرها مثل : الاقتباس
والتضمن والامتداد وغيرها . ثم يربط
الباحث بين ظاهرة (التداخل) كما تناولها
الجرجاني وبين نظريته في النظم خالصاً إلى
أن أدق ظواهر التناص لدى الجرجاني هي
الأدوات التي تتحرك في نطاق (المعان
الشوائ) مثل التشبيه والاستعارة
والكتابة .

ويقوم محمد سليمان القويقل بترجمة
مقال « ادجار آلن بو » (مراجعة لقصص
عكبة مرتين) بوصفها أساساً لمعظم
الدراسات والطروحات النقدية حول
القصة القصيرة التي كتبت منذ ذلك
الحين . وتطور فكرة المقال حول : وحدة
الانطباع أو التأثير التي تحكم مراحل الخلق
اللفي ومرحلة تلقيه . ويقصد « بو » إلى
أن القصة تتسم بلدانه ومرونة لا تتوفران

— ويتنوع محور الدراسات والمقالات في
مجلة الثقافة المغربية حيث نقرأ لمحمد
سبيلا عن « الأيديولوجيا والاعتقاد » ونقرأ
لمحمد نور الدين آفاية عن « العقل النقدي
وانفتاح المتخيل » ، ونقرأ لمحمد علوط عن
« الأدب والسياق » ، ونقرأ لعبد الله بن عتو
عن « مظاهر الوحدة في بعض الكتابات
المغربية » . وفي باب بعنوان (من ذاكرة
الثقافة المغربية) نقرأ نصاً من نصوص
الأربعينيات للشيخ محمد بن محمد بن
الحاج السلمي عن التجديد بوصفه سنة
الطبيعة والعقل معاً حيث يقول « . . وكل
شيء يحيط بنا نحن مفتقرون فيه ولا مربة
إلى القلب والإبدال والإصلاح والتغير .
ولا غربة في ذلك إذ كل شيء في الإنسان
نحن مؤمنون بتطوره وخصوصاً نفسيته
الأخلاقية ، فقد ذكر أرسطو طاليس في
كتابه الأخلاق والمقولات أن الإنسان
يكون شريفاً فينتقل تدريجياً بالتدريب
وتكرار المواعظ والأخذ بالسياسة إلى
الخير ، قال والإنسان مطبوع على الفضيلة
وشرف النفس وكمال الأخلاق وليس كل
ما فيه من عوج إلا أثر للتربية ، نشأ عنها
وتكون من فسادها » .

— واحتوى الكتاب النقدي الدوري
علامات الصادر عن النادى الأدبى
الثقافى بجهة (الجزء الثالث — المجلد
الأول) ثمان دراسات للباحثين : حمادى
صمود ، ومحمد عبد المطلب ، ومحمد
سليمان القويقل ، ومحمد بن مريسي
الحارثي ، وسعيد مصلح السريحي ،
وعبد رب النى اصطيف ، وعبد الفتاح
أبو مدين ، وسعد مصلوح . يقدم حمادى



في بقية الأجناس الأدبية بشروط ألا يفنى .
ذلك إلى تراخي الشكل أو ثقافته .

ويختار محمد بن مريسي الحارثي مصطلح (الفحولة) في النقد العربي ليدرسه دراسة تاريخية وتحليلية وإقية من خلال « ابن سلام » و « الأصمعي » و « ابن العلاء » مع التركيز على جهد الأصمعي الذي اشترط في الشاعر الفحل صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والخطوة ، وإعادة النظر ، وتعدد الفنون والأغراض .

وعن الصفحات المجهولة من أيام طه حسين في الحجاز يكتب عبد الفتاح أبو مدين واحدة من أمتع الوثائق الأدبية التي تتضمن ثلاث قصائد لمحمد حسن عواد والشيوخ الشعراوي وحسن نصيف في مدح العميد . ويعلق سعد مصلوح أخيراً على دراسة ناصر سعد الرشيد عن أمية بن الصلت وعاطفة الأوبة تعليقاً نقدياً تحت عنوان « دون اللوم وفوق العتاب » فيسوق عدداً من الملاحظات الذكية التي تكشف عن بعض مثالب الدراسة بدءاً من العنوان ونهاية بالمنهج والإجراء .

ويكتب سعيد السريحي عن « الشعر وبلوغ الغاية » مستدعياً قول قدامة بن جعفر : « إن مهمة الشعر هي البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهي إليه من أفاق » . وقيم الباحث جدلاً بين الثقافة والطبيعة في التعامل مع الشعر واللغة لكي يحلل ظواهر الغلو والمبالغة والإحالة والخروج عن القصد وغيرها مما يسم الخطاب الشعري بالجدنة والحداثة .

- في مجلة (الأربعاويون) التي تصدرها مجموعة من أدباء الثغر : حميدة عبد الله ، وعبد العظيم ناجي ، ومهاب نصر ، وناصر فرغل ، وعلى عوض الله كزار ، تقرأ ملفاً كاملاً عن الكاتب الفنان بدر الديب ، مكوناً من دواستين لإدوار الخراط وصبري حافظ وشهادة لبدر الديب وختارات من كتبه الثلاثة : (كتاب حرف الد « ح ») ، و (السنين والظلم) و (تلال من غروب) . كما تقرأ أشعاراً لصالح فائق وذكربا محمد ومهاب نصر وعلاء خالد وحميدة عبد الله ونوري الجراح وأحمد ناصر .

وفي مقاله (المبدع بين النقد والأدب) يتأمل عبد رب النبي اصطياف ظاهرة الأدب - الناقد ، ويحللها على أساس من كون مكونات النقد الأدبي والأدب واحدة بسبب الأداة المشتركة بينهما وهي اللغة . ويرى الباحث أن أهم الممارسات النقدية الصريحة للكتاب أثناء إنشائهم للنصوص تنحصر في : الحذف والإضافة ، والتصحيح والتنقيح ، وإعادة الكتابة . ويعد الباحث المقالات والرسائل وكتابة السيرة والمقالات استفادةً لطاقة نقدية لدى الأديب مما يعد دليلاً على اجتماع العنصرين في الممارسة الإبداعية .

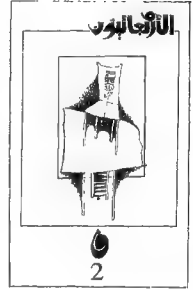
وترجم لنا ناصر فرغل أربع قصائد للشاعر الإنجليزي هارولد بتر الذي عُرف بوصفه كاتباً مسرحياً جهورياً ، وكان الشعر - فيما يقول ناصر فرغل - يقع في أكثر الزوايا خفية من شخصيته . وتحتوي المقدمة الموجزة التي كتبها المترجم معلومات مهمة عن بتر مسرحياً وشاعراً وإنساناً ذا موقف محدد من عصره ، وتلقى مزيداً من الضوء على أسلوبه ورؤيته .

وفي هذا العدد نقرأ كذلك قصصاً قصيرة لمحمد حافظ رجب وخيري شلي

السوداء) التي صدر منها عدد واحد . هذه الإضافة تتعلق بالثقافة التي تؤسس لنفسها خارج المجالات الرسمية التي تصدرها المؤسسات الثقافية . وإذا كانت هذه الإضافة تؤكد ضرورة الاختلاف ، وأهمية التنوع ، وحتمية التأسيس الدائى ، وخلق المنابر الخاصة ، لكل مجموعة أدبية ، بعيداً عن سطوة المؤسسات الرسمية ، وما تتبناه من تيارات سائلة أو مهيمنة ، فإن هذه الإضافة لا بد من الاحتفاء بها ، وتقديرها . ولذلك فإننا نسعد بصدور هذه المجالات ونسعد إلى دعم وجودها ، والعمل على انطلاقتها . ففى هذا الوجود والانطلاق نؤكد لديمقراطية الثقافة وتأكيد معنى الحرية التي لا يمكن أن يوجد « إبداع » دونها .

وجيل حتمل . ثم نخلص فى الختام إلى دراسة لافتة للشاعر والباحث العراقى شاكرا لعبى بعنوان : (بنية النص الشعري بحث فى النواة) . والدراسة - فيما يقول لعبى - تطرح أسئلة بريبة ، إذا كانت ثمة أسئلة بريبة ، من قبيل : ما الذى يجعل نصوصاً شعرية قديمة تمتلك جدة وطلاوة فى عيوننا نحن المعاصرين ؟ وما الذى يجعل نصوصاً شعرية حديثة تحتفظ بشعريتها ؟ وما علة استمرار الشعري فى التاريخ ؟ .

والواقع أن مجلة (الأربعاءيون) تضيف إلى الصوت المتميز الذى قدمته قبلها مجلة (الكتابة الأخرى) التي صدر منها عددان إلى الآن وقبلها مجلة (الكتابة



اللقاء

مجلة الفكر والفن المعاصر

● اقرأ في عدد أغسطس

● مواجهات مع الفكر الأمريكي لوكوياما بأقلام مجموعة من المفكرين

● حرية الرأي بين الإسلام والمسلمين أحمد صبحي منصور

● غياب مدارس مؤثرة في النقد الأدبي محيي الدين محمد

● يوسف إدريس فرفور خارج السور غالى شكرى

● الكتابة قصيدة جديدة للأبنودى

● مع الأبواب الثابتة : قصة ، شعر ، البانوراما رئيس التحرير

غالى شكرى



● مذكرات سعد زغلول

(الجزء الخامس)

● تحقيق : د. عبد العظيم رمضان



● مصر القديمة (الجزء الثانى)

فى مدينة مصر وثقافتها

فى الدولة القديمة والعهد الإهناسى

● سليم حسن



● دراسات أدبية

الأسس النفسية للإبداع الأدبى

فى القصة القصيرة خاصة

● تأليف : د. شاكى عبد الحميد



● الأخلاق والسياسة

فى الفكر الإسلامى

والليبرالى والماركسى

● تأليف : د. محمد ممدوح العربى



● إشراف على أدبية (١٠٤)

أحرار البطريق

قصص قصيرة

● تأليف مجدى البدر .

● الأعمال الكاملة لصبرى موسى

(الجزء رقم ٤)

حكايات صبرى موسى



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب



Библиотека Александрина



0536226